ميشائيل مار

الحجرة الزرقاء الدامية

توماس مان وعقدة الذنب



ترجمة: د.خليل الشيخ

ميشائيل مار

الحجرة الزرقاء الدامية

توماس مان وعقدة الذنب

ترجمة: د. خليل الشيخ

مراجعة: مصطفى السليمان

الطبعة الأولى 1435هـ 2014م

PT2625.A2 S54 2014
Maar, Michael.
Das Blaubartzimmer
Thomas Mann und die Schuld
الحجرة الزرقاء الدامية: توماس مان و عقدة الذنب/ ميشائيل مار؛ ترجمة خليل الشيخ؛ مراجعة وتدقيق مصطفى السليمان.- أبوظبي: هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، كلمة، 2014.
ص. 187؛ 11×17,7 سم.
ترجمة كتاب : Das Blaubartzimmer : Thomas Mann und die Schuld .
تدمك: 978-9948-17-329-8
1- Mann, Thomas، - 1875-1955. 2-الأدب الألماني - القرن 20 - تراجم.
أ- شيخ، خليل. ب- سليمان، مصطفى.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الألماني
Michael Maar
Das Blaubartzimmer
Thomas Mann und die Schuld



www.kalima.ae

ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 300 6215 2 971+ فاكس: 127 6433 2 971+

هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة
ABU DHABI TOURISM & CULTURE AUTHORITY

الحجرة الزرقاء الدامية

توماس مان وعقدة الذنب

المحتوى

الفصل الأول

الحجرة ذات القطّة الميّتة

لم يسبق لأبناء توماس مان أن رأوا أباهم في وضع يائس كهذا الوضع، فعندما توالت الأحداث العاصفة في ألمانيا مطلع عام 1933، كان توماس مان في رحلة طويلة خارج البلاد لإلقاء سلسلة من المحاضرات، وقد تنامى لديه الاعتقاد بأنّه لا يستطيع العودة، وبدأت مخاوفه تزداد بخصوص عدد من الدفاتر ذات الأغلفة الشمعيّة التي سبق له أن خبّأها في درج مكتبه في ميونيخ. كانت الدفاتر تحوي يومياته التي كان يخشى أن تقع في المكان الخطأ. وبعد عدة أسابيع من القلق بعث توماس مان لابنه غولو[1] الذي بقي في ميونيخ بمفاتيح الأدراج والخزائن، موضحاً بأنّ عليه أن يقوم بشحن تلك الدفاتر داخل حقيبة يدوية عن طريق القطار إلى لوغانو[2].

---

(1) المترجم: غولو مان (1909–1994) الابن الثالث لتوماس مان وهو مؤرخ وكاتب.

(2) في اليوم السابع عشر من آذار عام 1933 كتب توماس مان من لينتسر هايدي إلى ابنه غولو يطلب منه الذهاب إلى ميونيخ. وكان ذلك يسهم في تهدئة مخاوف الأب للحظات، وقد وصل غولو إلى ميونيخ بعد يومين. =

وهنا يروي غولو تعليمات أبيه:

«إنّني واثق من حسن تصرّفك وبأنّك لن تقرأ شيئاً مما هو مدوّن في تلك الدفاتر» وهو تحذير أخذْته على محمل الجدّ، لذا أغلقت باب حجرة مكتبه وأنا أقوم بترتيب الدفاتر وإعدادها للشحن. وعندما غادرتُ الحجرة ومعي الحقيبة وبينما كنت أهمّ بالذهاب إلى محطة القطارات، وجدت هانز المخلص واقفاً بالباب، يعلن أنّه على أتم استعداد ليقوم بهذا العمل المزعج، قلت لنفسي: هذا أفضل، لم لا؟»[1].

سرعان ما تبيّن أنّ عناية غولو المبالغ بها، هي التي كادت تودي بوالده، فما أن أغلق البابَ على نفسه، حتى لمح هانز

= وقد دوّن توماس مان:

«أشعر بشيء من الراحة بخصوص يومياتي القديمة وأوراقي التي كانت تشكل مصدراً أساسياً لقلقي على نحو خاص». لكنّ ارتياح توماس مان لم يدم طويلاً، ففي الأول من نيسان عزّى مان نفسه بأنه شرع يعتاد بأنه لن يعود إلى حياته المعتادة في المستقبل المنظور». لكنه أَتبع ذلك بقوله: «إنني في بالغ القلق بخصوص إرسال أوراقي ويومياتي القديمة إلى هنا... الخ». وبعد أسبوع تلقّى وهو في لوغانو أخباراً سيئة: «إنّ على المرء أن يكون مستعداً لتفتيش المنزل. قلقٌ جديدٌ بخصوص يومياتي القديمة. الحاجة إلى إحضارها سالمة». (7,4,1933) وفي اليوم التالي أرسل إلى غولو رسالة ومفتاحاً.

(1) Golo Mann, *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland, Frankfurt am* Main 1986, 522 .ص

هولتسنر ذلك، وهو مخبر نازيّ راقب الأمر بحرفيّة وخفاء. صحيح أنّه أوصل الحقيبة إلى المحطة، لكنّه بعث تقريراً عنها إلى الشرطة السياسية[1].

منذ تلك اللحظة بدأتْ معاناة توماس مان وصار يعاني من قلق الانتظار وسجّل ما يستشعره من اضطراب في الرابع والعشرين من نيسان جرّاء التأخّر الطويل للحقيبة اليدوية وبدأ الخوف يسري في عروقه. ثم صار يشعر بعد مرور ثلاثة أيام أنّ عدم وصول الحقيبة أمر «مستغرب» وانّ الأمور لا تسير سيرها المعتاد. في اليوم التالي تأكّدت شكوكه بانّ «هانس السائق يتماهى مع يهوذا». استيقظ توماس مان في الخامسة من صباح الثلاثين من أيار وهو مسكون بأفكار مفزعة تتلخّص في أنّه قد تم مصادرة الحقيبة اليدوية التي تحوي يومياته. عرفنا من التقارير التي كتبها أبناؤه أنّ أباهم

(1) يفترض كلّ من إيريكا وبيتر مندلسون أنّ هانز هولتسنر قد حمل الحقيبة إلى «براون هاوس» في ميونيخ بدلاً من الذهاب بها إلى محطة السكة الحديدية (قارن باليوميات 1933–1934 ص XI). الصواب أنّ هولتسنر حمل الحقيبة واتجه بها صوب محطة القطارات. وبناء على تعليمات من ميونيخ تم تفتيشها في محطّة الشرطة الحدودية في لينداو. كان اهتمام الشرطة ينصبّ على عقود النشر وأية أوراق أخرى تتّصل بالضرائب، أما اليوميات فقد تم النظر إليها بوصفها مسوّدة لرواية ولهذا لم تكن محور الاهتمام أبداً.

بدأ يفقد طبيعته الخاصّة به؛ فابنه غولو يحكي أنّ أباه كان يمرّ بحالة من «النزق المتصاعد الذي أوصله إلى حافة اليأس»، أما إيريكا ابنته فتكتب عن «اضطراب غير مسبوق، بل عن حالة من اليأس» وجد أبوها نفسه يعيشها.

في الثاني من أيار، وبعد انتظار طويل، جاء الخبر القاطع بأنّ الحقيبة موجودة في الأراضي السويسرية وقد تكون موجودة في لوغانو:

«راحة عميقة وقويّة أنْ تشعر بأنّك نجوت من خطر مُحْدِق يصعب وصفه، ولعلّ مثيله لم يوجد من قبل»[1].

إنّ جملة «يصعب وصفه» هي من الأهميّة بمكان عند رجل دأب على أن يختار كلماته بدقّة، وسنعثر على ما يشبه تلك الجملة في حديث ابنته وهي تصف تلك الأسابيع الكئيبة:

> «كان الأمر يدور، كما تبيَّن بعد ذلك، حول يومياته التي بدا أنّه لم يفقدها تماماً فحسب، بل إنّه صار يؤمن بأنَّها وقعت بين أيدي أعدائه الألدّاء لكنّهم سرعان ما تركوا الحقيبة بغبائهم الذي يصعب فهمه، وأخلوْا سبيلها ولم يمسّوها بسوء. منذ تلك اللحظة صار

---

(1) *Erinnerungen und Gedanken*، ص. 522 وما يليها.

توماس مان مستعدّاً للهرب ولم يعد قادراً على المغامرة مجدّداً. لذا أقدم على إحراق كمّ كبير من الأوراق عند أول فرصة سنحت له[1]) [...]

فهل كانت تلك الدفاتر «الجريئة» بمثابة «تسوية»؟ ربما كانت كذلك، فلا حياة من غير «حجرة دامية»[2].

(1) «هذا هو الذي كان في واقع الأمر، فنحن لا نرتاب في مجموع اليوميات حتى عام 1933، لكننا نستمد معلوماتنا من المغلفات التي تُركت بعد وفاته. (Erika Mann, *Thomas Mann: Autobiographisches.-Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater*, Frankfurt am Main 1968, S. 7).

وفي الواقع فإنّ عملية الحرق تمت على مراحل. كانت عملية الحريق الأولى عام 1896، حيث أشار توماس مان في الحادي والعشرين من حزيران عام 1944 إلى «إعدام اليوميات القديمة». وفي العام التالي قام توماس مان بإحراق يوميات أخرى من يومياته في موقد حديقته في باسيفيك باليسادس، بمراقبة غولو (انظر: اليوميات 1933–1934، ص XII f) وفي الخامس عشر من أيلول 1950، فكّر ثانية بإحراق يومياته كلّها، لكنّه بدلاً من ذلك أحكم إغلاقها وتركها مدة ربع قرن، وهي مدة سيقوم بتخفيضها إلى عشرين عاماً فيما بعد. وقد صار في حكم المؤكد بعد الثالث عشر من تشرين الأول 1950. أنّ اليوميات صارت متاحة للبحث بعد موت توماس مان. اكتملت اليوميات في المدة الواقعة بين آذار 1933 وآب 1955، وبقي المجلد الذي صدر مبكّراً سالماً، لأن توماس مان وظّفه مصدراً لـ «دكتور فاوستوس» يضمّ السنوات من 1918–1921.

(2) المترجم: العنوان الحرفي للكتاب الذي بين أيدينا هو «حجرة صاحب اللحية الزرقاء»، وهو عنوان مقتبس من حكاية شعبية فرنسية عنوانها La Barbe bleue لمؤلفها شارل بيرو (1628–1730) وقد نشرت الحكاية عام 1697 وهي تحكي قصة رجل أرستقراطي اعتاد على قتل زوجاته =

خففّت إيريكا[1] من حدّة كلامها، بعد ذلك، وأوضحت بأنّ شيئاً كريهاً لم يحدث، لكنّ مجاز «الحجرة الدامية» بقي يلوح في الأفق وظلّت النادرة البسيطة التي واصلت الحديث عنها، لا تبعث على الاطمئنان:

«عندما تعرّف [هوغو فون] هوفمانشتال[2] على توماس مان يوم كان شابّاً. صرّح شتال بأنّ توماس مان قد أُعدّ على نحو استثنائي، وأنه متضامن مع الطبقة البرجوازية العليا، وأنه يعطي الانطباع بأنه إنسان كيّس ورصين. ويمكن للمرء أنْ يتخيّل على هذه الشاكلة منزله: منزل أنيق جداً، فسيح ومليء بالسجاد الباهظ الثمن وباللوحات الزيتية الداكنة والكنبات الشبيهة بكنبات المنتديات وبغرف النوم المضيئة. ثم أضاف ذلك الأديب وهو يتأمّل أظافره:

= وإخفاء جثثهن في غرفة مغلقة، وقد منع صاحب اللحية الزرقاء زوجته الأخيرة من فتح باب تلك الحجرة في غيابه، لكنّ الفضول استبدّ بها وفتحت الباب لتجد جثث الزوجات السابقات. ومن الجدير بالذكر أنّ بيرو هو صاحب حكايات شهيرة مثل: «ليلى والذئب» و«عقلة الإصبع» و«سندريلا» و«الجميلة النائمة».

(1) المترجم: إيريكا مان (1905–1969) هي البنت الكبرى لتوماس مان وكانت كاتبة وممثلة.

(2) المترجم: هوغو فون هوفمانشتال (1874–1929) روائي ومسرحي وشاعر غنائي نمساوي.

«فجأة ظهرت قِطّةٌ ميّتة كانت ممدّدة في إحدى الغرف الجانبيّة...».

ثم تضيف إيريكا وهي تختتم ذكرياتها، من الممكن «أنها كانت تلك «القطة الميّتة» أو ثمة قطّة أخرى جرى إحراقها»[1].

لكنّ ما لم تكن إيريكا تعرفه، والذي يمكن أن يشكّل صدمة لكلّ توقّعاتها، يتمثّل فيما دوّنه والدها وهو في ذروة شعوره باليأس:

«إنّ مخاوفي تكاد تنصبّ في المقام الأوّل، على هذه الاعتداءات على أسرار حياتي. إنّها قوية وعميقة ويمكن أن يترتب عليها أشياء مرعبة بل قاتلة». (1933/4/30م).

يستحق النص السابق نقاشاً مطوّلاً، يفوق ما أداره الدارسون حوله من نقاش. صحيح أنّه واضح الدلالة لكنّه ينطوي على إمكانيات تفسير متباينة، فما معنى قوله «إنّها»؟ وهل يعود الضمير في إنّ إلى المخاوف أم إلى الأسرار؟[2]. إنّ

(1) *Autobiographisches* ص. 7 وما يليها.

(2) على المستوى النحوي ثمّة تناقض بين: «ثبات الموضوع» و«المقابل» «والصلة الموضعية». وإذا كان ثمة صيغة أدبيّة يمكن لـ «الصلة الموضعية» أن تتحقّق فيها على نحو سليم، فهذا يتحقق، على نحو مؤكد، في اليوميات. وبعيداً عن هذا الأمر فإنّ ثمة أمراً شيطانياً في صياغة =

يوميات توماس مان مدوّنة بأسلوب يمكّن الجمل أن تعود إلى الأمام أو إلى الوراء، نظراً لما فيها من تدفّق للأفكار، وهو ما يجعل بالإمكان القول بأنّها تعود إلى الأسرار، مع أنّ بالإمكان أن تعود إلى الطرفين معاً. لكنّ «الأسرار العميقة» تمثّل لوناً من الانعطاف الواضح المعالم في الجملة، فالأسرار القوية والعميقة تغدو «قاتلة» في نهاية الجملة وهو أمر منطقي لأنّ تبعات افتضاحها تكون قاتلة عندما تكون كذلك.

ولكن هل تخصّ عملية افتضاح هذه الأسرار توماس مان تحديداً؟ نظرياً يمكن أن تدور المخاوف حول شخص آخر موجود في ألمانيا سيتعرّض لانتقام النازيين لو تمتّ الإشارة إليه في اليوميات. لكنّ ذلك يبقى افتراضاً بعيداً لا يمثل المعنى البارز للعيان– استناداً إلى مصادر أخرى– حيث يقتبس غولو من اليوميات التي كانت بحوزته آنذاك، ما يبيّن أنّ توماس مان كان يتحدّث عن مخاوفه في إطار العائلة:

«سيقومون بنشر مقتطفات من اليوميات في صحيفة Völkischer Bebobachter [1] وسيدمرون كل شيء بعد ذلك

= الفقرات المهمة التي تفضي بالضرورة إلى لون من الإيهام، التي تُظهر صعوبة أن يفهمها أحد على نحو صحيح، وتشكل هذه التأملات محاولة لتقديم قراءة سليمة لتلك المقولات.

(1) المترجم: هي جريدة الحزب النازي الحاكم في ألمانيا، وترجع بداياتها =

وسيدمرونني، ولن تستقيم حياتي بعد ذلك أبداً»[1].

ولو قدّر لأسرار توماس مان أن توضع أمام نظر العالم، فسيكون الانتحار عملاً صادماً حتى لو أخذنا بعين الاعتبار أنّ أعصاب المذعورين تكون في ذروة الشعور بالتوتر عادة[2]. ولو أراد النازيون أن يستغلّوا مقاطع من اليوميات، لم تتضمنها يوميات توماس مان التي وصلت إلينا ونشرت في عدة أجزاء، لكان ذلك كافياً لجعل حياته قطعة من العذاب؛ فلم يكن أمراً عادياً في ميونيخ أن يقع الأب في عشق ولده[3] كما كان في وسعهم استغلال نوبات الكراهية التي تفجّرت

= المبكّرة إلى صحيفة كانت تصدر في ميونيخ، ثم صارت بعد الأول من كانون الثاني 1933 جريدة الحزب الرسمية التي تصدر بانتظام في برلين.

(1) *Erinnerungen und Gedanken*، ص. 523.

(2) مرّ توماس مان في بداية حياته في المنفى بحالات قويّة من الاكتئاب. وثمة مثالان مقتبسان من بداية هذه السنوات المظلمة ومن نهايتها: إحساس مرعب بجنون مؤقّت وعجز وارتعاش عضلات الجسم وقشعريرة وذعر من فقدان الإمكانيات العقلية» (1933/3/18). و«آلام مبرّحة واكتئاب عميق وأوضاع تخلو من الأمل يصعب احتمالها، والتهاب في جذور اللثة، وهي أوضاع تتكرّر بين الفينة والأخرى بعد حقبة من الإشراق» (1933/11/4).

(3) في 1920/7/25 و1920/10/17 ثمة ملاحظة تأتي لاحقاً: «تأثر عميق بجسمه الفتيّ اللامع، ارتعاش». تأتي هذه الجملة متبوعة بالأقواس التقليدية، وبداخلها ثلاث نقاط يضعها الناشر، وهي تأتي بمثابة مسافة فاصلة ولون من اللياقة لعل اليوميات المفترضة لا تتفق معها.

في وجه الشقيق، والاستناد على الشاب كلاوس هويزر، وعلى المغامرة العاطفية كما تظهر في «الموت في البندقية» وعلى حب المراهقة نحو باول إيرين بيرغ[1]. الذي بقي يشكل تجربة عشق رئيسة لمدة خمس وعشرين سنة[2].

إنّ هذه التعبيرات الصحفيّة المليئة بالسخرية والازدراء والتي لا تستطيع الروادع القانونيّة الحيلولة دون نشرها، قادرة على تحطيم الأقوياء، فما بالك بشخصية توماس مان التي ظلّت تعاني من تأثير إهانات بسيطة لأعوام طويلة؟

ولكن هل اضطربت شخصية توماس مان حقاً إلى الحدّ الذي صار الموت حاضراً أمام عينيه؟ لقد كان في وسع حكّام

---

(1) لسنا ندري إنْ كانت هذه اليوميات التي تعود إلى زمن مبكّر ما تزال موجودة، على وجه اليقين. أمّا غولو مان فقد تحدّث عن ملاحظات تعود إلى العشرينيات من القرن الماضي. قارن: *Erinnerungen und Gedanken*، ص. 523.

«إن عدداً من الدفاتر ذات الغطاء الشمعي، التي تم حشرها مع مواد أخرى في إحدى الحقائب اليدوية، تضم ما مجموعه قرابة الثلاثين دفتراً تكفي في مجموعها لتغطّي القرن بأكمله (إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ السنوات من 1918—1921 تغطي أحداثها أربعة دفاتر سميكة). يفضل توماس مان في الدفاتر التي تحوي الملاحظات المتأخرة أن يلقي نظرة إلى الوراء، لهذا فإنه لن يكون ثمة اختلاف كبير بشأن ما هو مادة جُزمية.

(2) المترجم: Paul Ehrenberg (1867—1949) عازف كمان ألماني ورسّام انطباعي، وكان يعزف موسيقى الحجرة مع توماس مان، وظل توماس مان مفتوناً به.

ألمانيا الجدد، أي النازيين حينها، استغلال ممسك مختلف ضد توماس مان، خصوصاً عندما انسدت السبل أمامهم مع حامل جائزة نوبل الذي ما يزال، لحظتها، يعدّ نفسه ألمانيّاً يعيش في الخارج، وما يزال يتحفّظ في إطلاق تصريحات ضد نظام الحكم، وما تزال كتبه تباع في المكتبات الألمانيّة.

كانت ثمّة مجموعة في نظام الحكم تريد ترك توماس مان وشأنه، وإن كانت إمكانية عودته ما تزال يومها مبهمة قبل أن يرسل توماس مان رسالته إلى رئيس جامعة بون. وهذا كلّه جعل أيدي النظام مكتوفة. وعلى هذا كان يتوجّب أن تكون الأسرار عميقة وقويّة لتنجح في توجيه ضربات قاتلة إلى الخصم وهو يحيا في الخارج فوق أرض محايدة.

إن الشعور بالقوة والعمق يتجلّى عندما يصدّق القارئ التأويلات الجديدة والسير الذاتية التي تجمع كلها على إجابة واحدة عندما يتم طرح السؤال عليها:

إنّ السرّ الذي إذا ما تم كشفه ويمكن أن يقود توماس مان إلى الانتحار هو مثليّته الجنسية[1] أو عشقه للصبيان الذي يُعدّ

---

(1) من أجل استخدام المصطلح الذي سبق لتوماس مان أن استخدمه: «إنّه مما لا شكّ فيه بالنسبة لي، أنه حتى «تأملات» هي تعبير عن مثْليّة جنسية» (1919/9/17).

إثماً، وشذوذاً جنسياً يتخفّى وراء واجهةٍ برجوازية[1]. بقيت

---

(1) مثال قديم وآخر حديث: جاء تفسير يورغن كولبي عام 1987 على نحو مليء بالتحفّظات والالتواءات:

«ليس ثمة من يقدر على استغلال «أسرار» توماس مان، كما أنّ أحداً لا يقدر على أن يجري نحو السوق ومعه ملاحظاته الصمّاء ولذائذه الخاصة بـ «النَحْو القمري»(*). فقد كانت ملاحظاته بين أيدي النازيين بمثابة سلاح ميّت. (*Heller Zauber*، ص. 414). وقد كتب مارتن ماير عام 1999 يقول: «إنّ بوسعنا أن نستنتج ما يمكن أن يكون قد وقع، من خلال افتراضات تتم إضافتها، آخذين بعين الاعتبار الاحتمالات المتفرقة التي كان توماس مان يتحدّث عنها، بين الفينة والأخرى، في يومياته في أخريات عمره. على الصعيد السياسي كان توماس مان يتحدث عن مشاعره المتناقضة في الماضي والحاضر والتي توزّعت بين الرفض والقبول للحركة»، في ألمانيا منذ عشرينيات القرن الماضي. ومن جهة أخرى فإنّ اليوميات لا تقوم منذ عام 1930 بتوثيق الدوافع الجنسية المثليّة، لأنها كفّت عن الحديث عن تلك الحقبة وعن مغامرات حقيقية، فقد حلّ الحذر منذ تلك الفترة وصارت النظرات المباشرة لما لا يمكن الوصول إليه تفي بالغرض، كما أن الحنين إلى الماضي يسود في اليوميات لمعرفة ما الذي يمكن للحقيبة اليدوية أن تصنعه في عالم التجارب الخاصة بتوماس مان. (***Tagebuch und spates Leid. Über Thomas. Mann. Wien 1999***، *ص. 20 وما يليها*). أما الفرضية التي تقول بأن التذبذبات السياسية هي أساس المخاوف، فإنّ ماير يقوم بإضعافها:

«وفي كلّ الأحوال ليس ثمة حاجة إلى خيال متوقد. لـ «إعادة بناء» الوجهة العقلية لهذه اليوميات:

ففي «تأملات رجل غير سياسي» يتّضح بجلاء لماذا وضد من كانت ردة فعل المؤلف موجّهة (وردت في مكان سابق، ص. 101). كل ذلك مذكور بدقة من قبلُ في «تأملات». وحتى لو بدا توماس مان غير قادر على التخلّص من إعجابه الذي يتشكل على مضض، نحو طوابير =

هذه الواقعة التي تشكّل مفتاحاً لأعمال توماس مان مغيّبة لمدة طويلة، لأن من دوّنوا سيرته في وقت مبكّر، لم يكونوا راغبين في معرفة ذلك، ولم يتوقفوا عند تلك المسألة. ولكنْ منذ أن تمّ اطّراح الحياء الكاذب جانباً وعرف الناس يوميات توماس مان صار الاعتقاد بالعثور على المفتاح الرئيس لحياته وكتاباته يتبلور تدريجياً. كان الأمر إذن متعلّقاً بالغلمان، وقد كانوا وراء ما نشر في نيسان من سنة 1933، حيث يستحق الانتحار كلّ من يعجب بهم.

كان كلّ شيء يسير، منذ اللحظة الأولى، لصالح هذه القراءة التي تبدو مؤكدة تماماً منذ ذلك اليوم الدرامي الذي فكّر توماس مان فيه بالانتحار. كان مان يومها منهك الأعصاب، تؤرّقه الهموم عندما وصل إلى مدينة بازل.

= العاصفة (وهي منظمة شبه عسكرية نازية) وما كانت تتميّز به من شخصية ذكورية متفتّحة، فإنّ ظهور مثل هذه التذبذبات إلى العلن، الذي لم يكن باعثاً على السعادة لديه إطلاقاً، لم يكن ليشكل دافعاً جديّاً لإقدام توماس مان على الانتحار. فقد كان توماس مان يمتلك إرادة صلبة وغير مشروطة للعيش إلى سن متقدمة، من أجل أن يترك أعمالاً أخيرة، وبهذا فإن توماس مان لا يميّز نفسه عن غوستاف آشن باخ. وفوق كل ذلك فإنّ مثل هذه التذبذبات لا تندرج تحت ما يمكن تسميته بـ «أسرار الحياة».

(*) المترجم: يستخدم توماس مان مصطلح «النحو القمري» للحديث عن رؤية السارد التي تُرسم في ضوء القمر، لكنّ شروق الشمس يغيّر المشهد تماماً ويجعل الواقع يتغير.

وقد كتب في يومياته بشيء من التفصيل المؤثّر: «جلسنا أنا وكاتيا طويلاً ونحن نمسكُ بأيدي بعضنا بعضاً». ثم يضيف: «كانت كاتيا تتفهم مخاوفي بشأن تأخر الحقيبة بنسبة لا تزيد على خمسين بالمائة».

هذا هو الموضع الوحيد الذي يُلقي ضوءاً باهتاً من الخارج على الداخل، أو هذه هي اللحظة الوحيدة التي يتاح لنا فيها أن نعي تفكير توماس مان الذي يبدو معذّباً جراء قلقه الذي صار بوسعنا أن نراه من خلال أعين أخرى. تتفهّمه زوجته كاتيا بنسبة «لا تزيد على خمسين بالمائة» وهي التي كانت، إلى حدّ ما، في صورة علاقة زوجها بالشباب الصغار السّن، هذا إذا لم يكن هذا الأمر محور الحديث بينهما عند كل وجبة إفطار. يتّفق هذا الموضع مع القراءة التقليدية تماماً،لأنّه يتبدى على نحو غامض. فقد كتب توماس مان عام 1904 وكان يومها قد خطب كاتيا حديثاً وما يزال في شرخ الشباب «لا أستطيع أن أُعلِمها بكلّ شيء» موضحاً بأنّها «ليست قويّة بما يكفي كي تتحمل أحزاني وعذابي»[1]. فما الذي عرفته كاتيا بعد ثلاثين عاماً من الزواج؟ إننا لا نعرف سوى القليل

(1) قارن: *Notizbücher 7-14*, hg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt am Main 1992، ص. 112

عن هذا الأمر، لكنّنا نستطيع أن نتوقع الطريقة التي كانا يتجاهلان فيها الأسرار التي يتم الكشف عنها. وبالمقابل نستطيع أنْ نؤكّد أنّ كاتيا كانت تعرف المعاناة الشبقيّة لزوجها وتعرف ميوله في وقت مبكّر، لا يتعدّى عام 1927 بعد الفضيحة الخاصة بكلاوس هويزر. ولعلّ ما أبدته كاتيا من تفهم جزئي لا يتجاوز «الخمسين بالمائة»، يشير إلى الجزء الذي بقي مختبئاً في الظلام.

إن تفصيلات ثانية تبدو وكأنّها تؤيد القراءة التقليدية، كما تبدو متشابهة تماماً. فكلمة «سرّ» تظهر في موضعين، على الأقل، في اليوميات المتأخرة وتشير على نحوٍ لا لبس فيه إلى حبّ الذكور. وقد كتب توماس مان قبل خمس سنوات من وفاته عن حبه الأخير لصبيّ الفندق فرانتس فسترماير ووصفه بقوله:

«حيوية مبتذلة، عدوانيّة، التجربة التي تبلغ إلى المدى الذي يريده، لا تنتمي إلى حياتي التي تتطلب السريّة» (1950/7/10). لهذا فإنّ «اضطراره للحفاظ على السريّة» هو الذي حال دون لقائه فرانتس على شرفة الفندق (1950/7/11). فإذا كان توماس مان يخشى على أسرار حياته من أن يمسّها أحد، فهل يعقل أن يجعلها مبذولة لكلّ أحد؟ وهو ما كان يمكن للقارئ

أن يتوصل إليه لو كان الأمر يختلف عن «الخمسين بالمائة».
حيث تتبدّى نصف الأمور بوضوح. ويبقى النصف الثاني مُعمّى. وهي إشارات لا بُدّ من إيضاحها، حيث يُشير السّر إلى الشبق الممنوع الذي يلفّ ذاته بالأسوأ.

من فضلك!

«يستلهم الأديب إبداعه من قوى شيطانية»، هذا ما يقرره توماس مان في مقدمة حديثه عن دستويفسكي، الذي بدا له، كما عبّر عن ذلك بكياسة في المقالة النقدية التي خصّه بها، رجلاً غير قادر على كتمان أسراره على أقلّ تقدير. وستكون تهمة عدم القدرة على كتمان الأسرار موضع نقاش، عندما يتم التساؤل عن الملاحظات التي جرى تدوينها بخصوص المثليّة الجنسيّة في يوميات توماس مان المبكّرة.

بدأت عملية التخمين بوضوح بشأن هذه المسألة منذ أن نُشرت يوميات توماس مان المتأخرة، التي قدّمها للأجيال التالية بـ «ما تنطوي عليه من اكتشافات بهيجة» في مناخ يتّسم بالجفاف (1950/10/13). ففي اليوميات التي نشرت في وقت متأخّر إشارات متفرّقة تمس جوهر هذه المسألة وتسمح

بتصحيح الافتراضات التي أشار إليها كُتّاب سيرته الأوائل من زاويتين مهمتين:

كتب هيرمان كورتسكي، وهو واحد من أفضل من كتب سيرة توماس مان في وقت مبكّر، بأنّنا لا ندري على وجه اليقين، لكنّ لتوماس مان على ما يبدو صلات جسدية بدأت في سنوات عمره المبكّرة وهي «مهيمنة ومخزية وقذرة وخلّفت وراءها جراحات على امتداد عمره لعلّها كانت تتمثّل في العلاقة مع المحتالين الشباب في نابولي»[1].

لم يكن كورتسكي كاتب السيرة الوحيد الذي سار وراء المحتالين الشباب الذين يمكن أن تكون صلات توماس مان بهم قد بدأت في إيطاليا، وهو أفق يُفضي إلى رحلة توماس مان إلى نابولي، التي كتب عنها إلى صديقه الحميم أوتو غراوتوف Otto Grautoff عام 1896 يقول: بأنه يوجد في شارع توليدو بين آلاف التجار، بمجموعة من التجار

(1) Hermann Kurzke. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, Munchen. 1999, 157 ص.

وقارن أيضاً كلاوس هاربرشت: «فهل قام، على الرغم من مبادئه الصارمة والمتعالية بشراء بعض الصبيان الوسيمين، في كلّ من البندقيّة ونابولي؟ قد يكون ذلك قد وقع».

Thomas Mann. Eine Biographie, Reinbek ber Hamburg 1995, 91 ص.

الماكرين «الذين يعرضون عليك صحبة فتيات جميلات، ولا يقتصرون على الفتيات...»[1]. أدرك غراوتوف دلالات النقط الثلاث، وبخاصّة أنّ الرسالة ذاتها كانت تحوي صورة لمدينة نابولي «إنّ مظهرها بأنفها الأفطس، وشفتيها البارزتين نسبياً، الداكنتين الجميلتين» يجعلها شبيهة بفتى من نابولي.

أنهى توماس مان اعترافه هذا بشكوى من أولئك التجار الذين لم يستطع أن يتخلّص من إفراطهم في الثناء على بضاعتهم، وهو ثناء يصيب المرء بالهيجان لدرجة أنه كان على وشك أنْ يُقرّر تناول وجبة من الأرزّ كي يتخلّص من رغباته الجنسيّة.

دعنا نفترض أوّلاً أنّ النجاح لم يكن حليفه، سواء في تناول الطعام أم في عدم تناوله، ثم دعنا نفترض ثانياً أنّه سار وراء واحد من أولئك القوّادين، فما الذي يحول دون أن يكون توماس مان الشّاب قد أقام علاقة جنسيّة مِثْليّة، وأن يجد توماس مان الأديب الذي كان في الستين من عمره واستطاع أن يبني شهرة عالميّة، في تلك التجربة ما يبهظه وما ينطوي على تجربة مُذلّة، لدرجة يرى معها أنّ افتضاحها يشكّل

(1) Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903*-1928, hg. Von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1975, 81 ص.

خطراً قاتلاً يُدمّر شهرته وهو أمر يفضّل أن يموت قبل وقوعه.

إنّ الرسائل واليوميات تعارض هذه الوقائع، لكنّ القراءة الفاحصة لها تُفضي إلى تغيير المنظور ويمكن أن نخرج من قراءتها بأمرين: أما الأمر الأوّل فإنّه لم يسبق لتوماس مان قطّ أنْ جرى وراء أولئك الفتيان طلباً لقبلة خجولة، لكنّ هذا لا يعني البتّة أنّه لم يتبادل أطراف الأحاديث معهم أثناء تسكّعه في أحياء الرذيلة والجريمة في كلّ من نابولي أو روما، بل على العكس من ذلك تماماً، فهناك أدلّة تؤكد ذلك. لكنّ هذا يعني تحديداً أنّ توماس مان لم يتمكن من إقامة علاقة جنسيّة مثلية كاملة وهو ما بقي، على امتداد عمره، ينفي وقوعه كما تشير كلّ ما كتبه في يومياته الشخصيّة.

إنّ كلمة «إشباع» هي الكلمة التي استخدمها توماس مان بعد مرور سنة على المدة الواقعة بعد وصول الحقيبة وهو يُقلّب صفحات يومياته ويستعيد معاناته الأخيرة. أما بخصوص صداقته لكلاوس هويزر الذي حلّ ضيفاً عليه في منزله في ميونيخ في خريف 1927 وزاره غير مرّة في دوسلدورف، فإنّ توماس مان بدا مضطرباً بشدّة، شديد التأثّر ومأخوذاً وهو يستعيد تلك التجربة.

«إنّ ثمة حقبة أخرى من حياتي تظهر هذه الأيام،

أصونها بفخر وشعور بالعرفان، لأنّها كانت بمثابة الإشباع غير المتوقع لتوقي إلى الحياة والسعادة، كما تتبدّى في سِفْر الإنسان لا كما ألفها الناس، ولأنّ الذكريات في هذا المجال لها معناها. «وهي كذلك عندي» (1934/1/24).

هذا كلام مفتوح على كلّ الاحتمالات الممكنة وهو يدع السؤال بخصوص ما يعنيه توماس مان بكلمة «إشباع» مفتوحاً. فضلاً عن كونه يكتسب نغمة تفسيرية في بعض الآذان المحتشمة:

«قرأتُ طويلاً في اليوميات القديمة التي ترجع إلى زمن كلاوس هويزر، أيام كنت عاشقاً سعيداً. الوداع الأجمل في ميونيخ، الذي يلامس شغاف القلب، يوم قمت للمرة الأولى بـ «القفز إلى عالم الروعة»، فوضعت صدغه فوق صدغي. يا للروعة! كنت أحيا وأعشق. عيون سود، تذرف دموعها من أجلي، الشفاه الحبيبة التي أقبّلها. لقد كان هنا وكنت أمتلكه وهذا ما أستطيع أن أقوله يوم أموت» (1942/2/20).

أمّا بخصوص ما فهمه توماس مان عن كونه عاشقاً، فإنه يتجلّى، على حقيقته، في اللقاء الذي أُجري مع كلاوس هويزر

يوم كان في السابعة والسبعين من عمره عندما صرح هويزر بأنّ لقاءه مع توماس مان لم يتجاوز العناق والاقتصار على تبادل قبلة واحدة، كما أنّه لا يستطيع توكيد مبالغات توماس مان بشأن هذه العلاقة التي لا تتعدّى الصداقة الخالصة في نظره، فضلاً عن كونه لم يكن يستشعر هذا السحر العاطفي الذي أثاره[1].

وقد عرفنا عن طريق توماس مان مجدّداً، أنّ تلك القبلة جسّدت في حياته الجنسية قمة الإثارة، فقد أشار في السادس عشر من تموز عام 1950، وهو يقدّم كشفاً عن علاقاته غير المشروعة بأن ذلك الفتى كان «المنحة الكبرى التي وُهِبتْ له». وإن كان قد صرّح بخصوص المثليّة الجنسيّة النشطة بأقوال مليئة بالسخط القوي، فبعد قراءته لغور فيدال[2] صرّح توماس مان بأنّ «إقامة علاقات جنسيّة مع العديد من الرجال

---

(1) قارن بـ الدراسة المهمّة من:

Karl Werner Böhm, *Zwischen Selbstzucht und Verlangen. Thomas Mann und das Stigma Homosexualitat*، Würzburg 1991، ص. 380

(2) المترجم: يوجين لوثر غور فيدال (1925–2012) هو كاتب مقالة ورواية وسيناريو ومسرحيات، أمريكي وقد أثارت روايته التي صدرت عام 1948 تحت عنوان «المدينة والعمود» ضجة كبرى بسبب ما فيها من مثليّة جنسيّة.

هو أمر غير مفهوم، إذ كيف لرجل أن يعاشر الرجال؟» (1950/11/24). وحتى لو كانوا صبياناً، فإنّ توماس مان ظلّ يستشعر لوناً من الكراهية الفطرية في التعامل مع أجسادهم على ذلك النحو:

«أنهيت الكتاب الذي يحكي عن أو ضد يوميات [أندريه] جيد، حانقاً عليه جرّاء أنواع السلوك الجنسي العدواني المباشر الموجّه نحو الشباب، دون احترام أو توقير وبلا أي خجل من أعمارهم والتعامل معهم بلا ودّ ولا روح. فهل يتوجب عليّ أن أتوقع شيئاً من هؤلاء المعشوقين الشباب؟ غير معقول أن ينقلب الإعجاب إلى عمل شائن، يا للغرابة!» (1951/10/6).

ولكن دعنا نفترض أنه وجد إلى جوار الشباب المحبوبين هذا، شاب آخر غير محبوب، أو أنّه وُجِد صنفان مختلفان تمام الاختلاف، في الصنف الأول صبي سماوي يتعذّر الاقتراب منه، وفي الصنف الثاني صبي يتحرّك بجسد عار لا ملامح له، إنه حساء ساخن من اللحم قابل للبيع. عند ذلك يردّ صديقه غراوتوف الذي كان في العشرين من عمره، منسجماً مع قناعات برجوازية عصره[1] بأنه كان ينبغي فصل

(1) قارن: *Briefe Grautoff*، ص. 30

«الجسد عن الحب». يبدو الحديث بمثابة تبجّح صبياني، وهو حديث يمثّل لوناً من التناقض الحاد مع التعاليم الوحيدة التي جاء التعبير عنها في أدب توماس مان بحيوية دينية وهي بدهية الحب المقدس الذي يمزج أو يتوجب عليه أن يمزج الجسدي بالروحي. لكنّ بوسع هذه البدهية أن تقوم بلون من الإصلاح والتكفير عن الذنوب، استعداداً للانزلاق بقسوة في مغامرات جسدية، لكنّ ثمة شرطاً يجعل من تحقيق مغامرة كتلك أمراً غير ممكن، ففي رحلة الوَسَن يحلم الرجل العجوز أنّ معشوقه الأخير فرانتسل «ممثل العشاق بمختلف ألوانهم». منحه قبلة الوداع الأخير:

> أجل «إنّ مسألة استعدادي لمواجهة الواقع، هي حقّاً مسألة في حدّ ذاتها» (1951/3/6).

لكن ما لا يمكن أن نُسمّيه تسمية مختلفة، هو أن الدارسين لم يقوموا بوضع توماس مان على المحكّ جراء تلك القُبلة، مع أنّه يمكن لنا أن نستنتج أنّ النوع المحبوب ينتمي في يومياته المبكّرة إلى عالم الأحلام ولا يمكن أن يوصف بأنه يقع في عالم الوقائع الصلبة.

سعى توماس مان لجعل هذا العالم الذي ينتمي إلى عالم الأحلام عالماً شديد العمومية، فصار ما يتردّد منذ أن تم

الكشف عنه علانية يمثّل «خطراً لا يوصف»، وظلّ يتحدّث عنه ثلاثين عاماً دون انقطاع وبخاصة عندما لا يقع المرء في خطأ يتمثّل في إسقاط ليبرالية هذه الأيام على تلك الحقبة، يوم كان أمراً في غاية الخطورة أو قريباً من المستحيل، أن يعترف المرء على نفسه بالمثليّة الجنسيّة. لهذا يصاب المرء بالدهشة من قدرة توماس مان على السير في عالم مملوء بالمخاطر. أمّا ما دوّنه عن الشبقيّة المثليّة فيتّصف بالوضوح المدهش والشجاعة المذهلة، فقد ورد في رواية «تونيو كروغر» التي نشرها في عام 1903 بأنّ «المسألة تتلخّص في عشق تونيو لهانس هانزن، وأنّه عانى كثيراً جرّاء هذا العشق»[1] (VIII، 273) ولم يتغير شيء بهذا الخصوص في العقود اللاحقة. كما أن كاستروب لا يعشق مدام شاوشات، إلا لكونها تبدو له، بعينها القرغيزيتين، بمثابة تقمصّ لشخصية هيبّي الذي عرفه أيام شبابه. لهذا لا تستطيع الشخصيات الأخرى مثل: كلاوديا شاوشات أو إنجي هولم أو غيرهما التي ظلّت ملاصقة للشخصيات الرئيسة الأخرى، الصمود أمام حالة الانجذاب العميقة التي كان هانزن يستشعرها إزاء هيبّي.

---

(1) الاقتباس مأخوذ من الطبعة التي تتكون من ثلاثة عشر مجلّداً:

Gesammelte, Werke, Frankfurt am Main, 1974.

وإذ كان ما يزال في وسعك أن تقرأ المزيد، فيمكنك أن تطالع حكاية غوستاف فون آشنباخ (بطل الموت في البندقية)، ففي حكايته يسقط قناع التمويه الأخير[1] حيث يتم إرسال المرأة العاملة في المنزل إلى بيتها ويتم استدراج الصبي المعشوق، تادزيو. فبعد عام 1912، على أبعد مدى، وبظهور «الموت في البندقية» على أبعد تقدير، بدأ توماس مان يتحول من الحديث السهل عن الأنا، إلى كاتب قادر على الحدس يحكي عن وقوعه في شغف أعمى بأحد الصبيان، من غير أن يكون في وسع دائرة غيورغ أن تحيط بذلك علماً. وعندما أصبح توماس مان عام 1933 على أتمّ استعداد للموت هرباً من انكشاف ميوله المثلية، فقد كان يتمنّى أن يمضي المدة الواقعة بعد نشره لها، التي تمتد من الزمن القيصري إلى ما قبل حقبة الحريّة في أثناء جمهورية فايمار في حالة كبرى من الإثارة. ولا يكفي للدفاع عنه أنه لم يوجد واحد من القرّاء فارقته الكياسة

(1) وهذا هو السبب الذي جعل هاينريش ديتيرنغ في دراسته عن التمويه الشعري Dichterische Camouflage في كتاب:

Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivitat eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann (Gottingen 1994).

لا يعد رواية «الموت في البندقية» تنتمي إلى الحالات الخاصة التي يتحقق فيها الحدّ الأدنى من مسألة التمويه.

ليتحدث بصراحة ويقول:

«إنّ كل كلمة خطّها توماس مان تنبع من تجربته، وليس ثمّة شيء يوجد بين كتبه إلّا وهو مصبوغ بطابع حياته»[1].

وبصرف النظر عن الهموم التي كان توماس مان يخشاها —وكان من الطبيعي أن يتّصف بعصبيّته إزاء ألوان النقود الموجّهة له— فإنّ ذلك لم يصرفه مع توالي السنين عن تطوير لون من الهموم النقيضة. فهل كان توماس مان يرغب في تشويه سمعة شخصية آشنباخ نظراً لميوله المثلية؟ إنّ هذا هو ما أوضحه كارل ماريّا فيبر، وقد سار خطوات حثيثة في هذا المجال لينقذ سمعته[2]. ولو قدّر للسيد فيبر أن يشارك في الحوار الذي دار في ذلك المساء مع كلّ من زايدل وكورت، لما فاته أن يلحظ أن «الموت في البندقية» ذات طابع احتفالي

(1) عذراً، لكنّ توماس مان هو الذي تحدث على هذه الشاكلة، بمناسبة الحديث عن ريتشارد فاغنر، الذي تحدث في شعره المسرحي من خلال صديقه سيجموند (XI، 409).

(2) كان فيبر معلماً في مدرسة حرّة في فيكرز دورف، وكان شاعراً ومثليّاً جنسياً معروفاً. قارن هانز فيس كيرشن. «الإيروسية الجمهورية»، وعن دور كلّ من فالت فيتمان وهانز بلوهر في المنشورات السياسية الخاصة بتوماس مان، انظر:

Heimsuchung und Susse Gift. Erotik und Poetik bei Thomas *Mann*. hg. von Gerhard Harle. Frankfurt am Mains. 1992, ص. 24

وهذا ما لم يكن توماس مان يرغب فيه:

> «إذا كان قد بقي لديكم أو لدى الآخرين الانطباع بأنني أمتلك لوناً من المشاعر أحترمه، لأن هذا اللون يكاد يكون ضرورياً أو أنه يشكّل ضرورة قصوى لحالتي، يتجاوز الروح «المعتادة» ففي وسعي إنكار ذلك، وأسمح لنفسي أن أقول إنّ هذا لا يكاد يشكّل بالنسبة لي شرطاً وأرغب في التنكّر له».

إنّ هذا أمر مُخاتِلٌ تماماً وسيجابهنا في مرحلة لاحقة وفي مناسبة أخرى، لكنّه واضح تماماً مع ذلك وسيكون كذلك، حتى لو لم يستطرد توماس مان في الرسالة ذاتها موضحاً:

«قل لي إن كان في وسع المرء أن يخون ذاته على نحو أفضل»[1]. كان توماس مان إذن يريد أن يخون ذاته، لكنّ المتلقّي كان صعب المراس إلى الحدّ الذي حمل توماس مان كي يوضح بعد ثلاثة أسابيع:

> «أنّ عبارة «لا يكاد يشكّل شرطاً» تساوي، «غير مشروط على وجه التقريب»، لكنّك لم تستوعب الأمر، وبعدها تثني عليّ نظراً لما أمتلكه من قدرة على التقمّص العاطفي، لكنّ الأمور لا تسير على

---

(1) قارن: *Thomas Mann. Briefe I*، *1889–1936*، hg. von Erika Mann، Frankfurt am Main 1979، ص. 176 وما يليها.

هذه الشاكلة. ولم يكن من الممكن، دون القيام بمغامرة شعورية، أن أقوم بتطوير «الموت في البندقية» اعتماداً على رواية غوته القصيرة»[1].

بقي الانطباع الخاطئ عند السيد فيبر والآخرين يشكّل قاسماً مشتركاً، ولم ينكر توماس مان أن مشاعره كانت مع آشنباخ لكنّه نفى إقدامه على أيّ فِعْل. وإذا كان نفيه يمكن أن يلقى قبولاً عند جماعة محدودة العدد، ويترتّب عليها تداعيات بعينها، فإنّ ذلك لا يرضي الغالبيّة.

كانت رسالة توماس مان إلى فيبر شخصيّة، أما الرسالة التي بعث بها إلى هيرمان كايزرلنج، فكانت مفتوحة وعلنيّة. تتحدث الرسالة «عن الزواج» ومع ذلك فقد قدم لنا توماس مان فيها نظرات مطوّلة عن الشبقيّة المثليّة وما تنطوي عليه من ازدواجيّة تجمع بين اللعنة والشعور بالزهو. (X، 195–199). لم يسأله أحد عن الأمر لكنه تحدث دون أن يطلب منه أحد ذلك ولم يكن ينتهز المناسبة فحسب بل كان يبحث عنها ويلوي عنقها إن لم تكن مواتية للحديث:

«إنني سأغامر، بكل ما في وسعي من حذر واحترام بالحديث عن هذا الحقل من المشاعر في هذا السياق الذي

(1) قارن: *Die Briefe Thomas Manns, Regesten und Register*, Band I, Frankfurt am Main 1987، ص. 293 (72/20).

سيظلّ سياقاً سياسيّاً» (XI، 847). بدأ توماس مان حديثه في مكان مرموق، وعلينا أن نعي أنّه كان جريئاً إلى حدّ ما، فقد وقف رجل «*التأملات*» وردود الفعل الأنيقة في صالة بيتهوفن في ميونيخ، التي كانت تكتظ عام 1922 بجمهور محافظ، ليبيّن لهم أنّه قد تحوّل وصار جمهورياً معلّلاً تحوّله بأن الشاعر الأمريكي والت ويتمان كان بكلّ عنفوانه الجنسي مغنيّاً للديمقراطية، وأن الديمقراطية وحبّ الرجال ينبثقان من نبع واحد. (XI، 849)[1]. وكان يريد أن يظفر بذلك بالشباب *القومي* الذي اعتاد أن ينظر إلى الروابط الرجولية السريّة نظرته إلى الإرهابيين، وكان هذا هو السياق السياسي الذي سبق له أن تحدّث عنه[2]. غير أنّ الانطباع يتولّد عند القارئ بأنّه لم يكن ثمة موضوع كان يضطر توماس مان، ليدفع ثمن زيارته لذلك الحقل العاطفي؛ لذا فإنّ مان لم يتردّد بعد أن تبدّلت الرغبة عنده بعد مرور خمس سنوات، في

(1) قارن: Vor allem Wisskirchen, Republikanischer Eros، ص. 17 – 40

(2) قارن: وردت في مكان سابق، ص. 27 – 31، إنّ الوقائع التي يعكسها حديث توماس مان، تبيّن اغتيال إيرتس بيرغر عام 1921 وراتن آو في العام الذي يليه، وهي اغتيالات خطّطت لها ونفذتها جمعيات سريّة ملكيّة. ويفترض فيس كيرشن أن توماس مان ابن مدينة ميونيخ. كانت لديه معلومات إضافية عن الطابع المثلي لتلك الروابط الذكورية.

زمن كلاوس هويزر أن يكون في غاية الوضوح والحسم وهو يقرّر بأنّه «ليس ثمة حياة مزدوجة وهو أمر بات الجميع يدركونه»[1].

فهل كان من المعقول أن تدفع توماس مان للانتحار عام 1933 قبلة علنيّة متخيّلة، وقعت قبل مدة طويلة؟ ثمة فرق بالطبع بين أن تدع للخصم فرصة الحصول على دفاتر خاصة أو كتابات أدبيّة وبين أن يكون للمرء دائرة من المقرّبين الثقات أو أن يتعرّض لعملية من عمليات التشهير. ولكنْ كيف كان التشهير سيقع؟ إنّ على المرء أن لا ينسى تحت وطأة تلك السنوات السود أنّه كان ثمّة تدرّجات متفاوتة، فمطاردة المثليين على نحو عنيف لم تبدأ فور استيلاء النازيين على الحكم[2] كما أنّ تفعيل المادة 175 لم يبدأ إلا في أيلول عام

(1) قارن So Hans Mayers Kommentar zu Manns Liaison mit Klaus Hesuer. *Heller Zauber* ص 15.

(2) في أوساط الحركات الجنسيّة المثْلية كان يسود أمل كبير بالليبرالية في البداية، لكنّ تلك الأوساط شعرت بخيبة أمل مريرة باغتيال روم Röhm. قارن بـ:

Hans Blüher, Die Grundung des 3. Reiches. Nachwort zu pierre Klossowski, Die *aufgehobene Berufung*, München 1997.

وبالمقابل لم يتمكن أدولف هتلر في نيسان عام 1933 من شن حملة كبرى ضد المثليين بعد أن تأكد من ولاء طابور العاصفة SA له.

1935. وبعد تفعيل تلك المادة لم تعد السلوكات المثليّة تخضع للعقوبات فحسب، بل صار يقع تحت طائلة العقوبات أيّ نوع من التلامس أو أية قبلة. أما ما يعرف بـ «ليلة السكاكين الطويلة» أو «عمليات التطهير»[1] Röhm Putsch فقد وقعت قبل ذلك بعام وكانت كثيرة الدلالات، كما علّق عليها توماس مان. وفي ضوء القراءة المعتادة، فإنّ توماس مان وجد الصياغة العنيفة لما يتهدّده من مصير إذا قُدّر ليومياته أن ترى النور.

لم يتابع توماس مان قتل المثليين الجنسيين في عمليات التطهير وما رافق ذلك من حملات إعلامية نازية على نحو عابر فحسب، بل إنه عاد بأفكاره إلى شهر نيسان الذي كان يمكن أن يكون فيه واحداً من ضحايا النظام الجديد.

علم توماس مان في الثلاثين من حزيران من عام 1934 عن «متمردي قوّات العاصفة» S.A وعن «ليلة السكاكين الطويلة» الذين احتقرهم هتلر وقام بتهميشهم، كما أنّه تتبع وصفاً مختصراً للأحداث مصحوباً بالاحتقار المعتاد عن

(1) المترجم: هي عملية التصفية التي وقعت في ألمانيا النازية في الثلاثين من حزيران والثاني من تموز عام 1934، عندما نفذ النظام سلسلة من عمليات الإعدام السياسية ضد فرقتي «العاصفة» و«القمصان البنية» شبه العسكريّتين.

«مستنقع الأكاذيب والقسوة والجريمة» وصرّح بعد يومين، أي في الثاني من تموز، بأنّ «أحداً لم يكن قادراً على أن يتخيّل وجود مثل هذه الوقاحة البلهاء قط، كما أنّ من الفظاعة وجود هذه السخافة التي تستدعي لوناً من التطهير الأخلاقي، كما تستدعي الحديث عما يعرف بـ «العاصفة المُطهِّرة»».

كانت كلمة السخافة هي الكلمة الوحيدة التي أعاد توماس مان استخدامها، وكانت قد استخدمت في اليوم السابق مرة أخرى، في الجملة الوحيدة الخاصة بالميول الذاتية التي كانت وراء الدعاية لعمليات الاغتيال:

> «إنّ إقدام هتلر على الاقتحام المباغت لفيلا رومر الواقعة في الجزء الغربي من البحيرة [ولاية بافاريا] حيث تمّ القبض على هاينز في السرير مع أحد الشباب وجرى تصفيتهما جسدياً، هو توكيد سخيف للعدوانية الأخلاقية المعروفة من قبل».

هذا هو كلّ ما قاله توماس مان الذي صمت بعدها ولم ينبس ببنت شفة. فهل «السخافة» هي المصطلح المناسب عندما يريد أن يضرب مثلاً، وقد أمضى مان من قبل شهراً كاملاً وهو يرتعد من الخوف؟ كنّا ننتظر ردّة فعل أقوى، كما كنّا نتوّقع أن يعود ليلقي نظرة أخرى على مسألة ضياع

الحقيبة[1])، أو أنْ يتفوّه بكلمة أخرى غير هذه، لا أن يقول كلمة تناسب الهستيريا التي وقعت قبل عام.

لكنّ هذا يتناسب تماماً مع أمر آخر؛ إنّه يتناسب مع النغمة التي تعامل فيها توماس مان مع كلّ ما دوّنه بشأن الشبقيّة المثليّة، وهي نغمة تجمع بين الاستهتار الواضح واللامبالاة وهذا هو الأمر الثاني الذي يبرز في يومياته المتأخّرة. فلم يكن توماس مان ينتمي إلى ذلك النمط الذي يعدّ نفسه خاطئاً جرّاء ما يستشعره من رغبات، كما أنّه لم يكن على الرغم من بروتستانتيته ينتمي بقوة إلى الكويكرز»[2] كي يشعر بالخروج على القاعدة «جراء الشعور بالذنب»[3]. فهذا اللون من الشعور بالذنب الذي ترى الدراسات الحديثة بأنه يتولّد عن الوعي بوجود علاقة منحرفة[4] هو أمر لا يقوم عليه أيّ دليل

---

(1) يتكرّر إلقاء النظر على الأزمة في اليوميات فقبل رحلته من ساناري إلى زيورخ، قام توماس مان بشحن صناديق وحقائب أخرى، بما فيها «حقيبتي السوداء التي تحوي يومياتي وأوراقي التي سبّبت لي قلقاً عظيماً» (...). 23,1,1934.

(2) المترجم: مجموعة من المسيحيين البروتستانت، وقد نشأت هذه الجمعية في القرن السابع عشر في بريطانيا.

(3) يظهر هذا في الرسالة التي بعث بها إلى كورت ماتنز بتاريخ 1960/3/28، والتي كان يرى فيها أن مارتنز يبدو له «ناسكا». (Briefe I، S. 64).

(4) يرى غيرهارد في عمل توماس مان «وعياً عفا عليه الزمن بخصوص الذنب والانحراف في» *Heimsuchung und süBes Gifra*)، =

هنا. ثم لماذا يتوجب على توماس مان أن يشعر بالذنب جرّاء مسألة تعي الأوساط الفنيّة كلها أنه كان يتعامل معها بوصفها تمريناً فنيّاً؟ (1950/8/6)، كما أنّ توماس مان كان يظهر في أعين الجميع عند بروز أيّة إشكالية بوصفه علمانيّاً «منبوذاً وعبثياً ومضحكاً ومقدّساً وجديراً بالاحترام على الرغم من ذلك كله» (VIII، 498) على نحو يشبه علاقته بأشنباخ ذات الشكل العاطفي الثابت واللاهث في الوقت نفسه[1]. غير

= ص. 75 Simulationen der). ويوضح هيرلي في مقدمة تلك المجموعة المسألة بقوله: «في عالم القيم الخاصة بالكاتب، لا تدل الرغبة الإيروتيكية على اللذة والمغامرة، لكنها تمثل الجذور الخاصة بالوعي الآثم، هذا الإثم» الذي لا يقود بالضرورة إلى الاكتئاب الكلّي، لكنه لا يكفّر تماماً عن تلك الذنوب، بل يحاول أن يبرهن على أنها تشكل منبّهاً للعمل بأكمله. (وردت في مكان سابق، ص. 8) وهو ما نختلف معه كما سيجيء. لكنّ لهذا التفسير مسوغاته، فهو جدير بالتصديق ظاهرياً، لكنّه ليس مقنعاً تماماً، ثمة أمر حاسم يجعل المسألة معتمة، فالقمر الذي اعتاد الأفول، لن يغدو ذات يوم بدراً مكتملاً.

(1) هكذا كان توماس مان يبدو أيام شبابه. بخصوص الاتهام الذاتي لغراتوف الذي سعى كي يشفى من المثلية الجنسية من خلال التنويم المغناطيسي والذهاب إلى عيادة الطبيب ألبرت مول، أجاب بأن ذلك الأنين القبيح كان يثير أعصابه ويثير غضب «كبريائه البسيطة والعنيدة التي تعي أن العالم بأكمله غير مذنب، بل إنه غير مذنب طبعاً قبل أن توجد هذه الضرورة». لماذا، يا ترى، صار يرى غراتوف فجأة بغيني قسيس ريفي؟ «أنت عندي إنسان يدرك: تماماً معنى التعاسة، فضلاً عن أن لك معرفة بجزء حسن من الوضاعة الصوفية والحزينة والممتعة لمخلوقات الله– لكنّك لا تعرف =

أنّ المرء كان يُصغي إلى النقيض تماماً في بعض الأحيان، فقد كتب توماس مان في يومياته أثناء علاقته بفرانتسل بأنّ «عدم تقبّل الجمال الخاص بالشباب. يشكل عنده لوناً من الاحتقار غير المفهوم» (1950/8/28). وقد تحدّث عن ذلك الأمر بقليل من الانكسار مقارنة بمشاعره الفخورة سابقاً، حتى لو كان الحديث يخصّ النخبة المشوّهة السمعة. «إنّ [أوغست غراف فون] بلاتن وآخرين ممّن لستُ أقلّ منهم شأناً. الذي يجمع بينهم الألم والشعور بالعار ظلّوا يحافظون، مع ذلك، على الشعور بالكبرياء» (1950/7/11). خجل وكبرياء لكنّ ذلك لا يخالطه إحساس بالذنب. وقد لاحظ توماس مان ذلك بشعور يفيض بالكبرياء لا يكاد يخفى، في مقالته: «عن الزواج»: حقّاً. إنّ النصب التذكاري الخاص بآل ميديشي وتمثال ديفيد لميخائيل أنجلو وسوناتا البندقية لأوغست بلاتن وسيمفونية H-moll لتشايكوفسكي هي أعمال لا ينبغي أن تكون موضع هجاء أو سخرية» (X، 96). إنّ كون توماس مان قد عانى – على امتداد حياته– من النشاط الجنسي هو

= بعد ذلك شيئاً. وأنا لا أدري، من أيّ الحشرات نَمَتْ فيّ جرثومة الاشمئزاز والتقزّز منك [...] أنت غير مذنب!» (Brief von 6.4.1897, in: *Briefe Grautoff*, 88f).

أمر يشكل مسألة قائمة بحد ذاتها[1]، وهذا ما يتّضح في إشراقاته العابرة ولكن أهناك جلد للذات ومحرّمات قاتلة؟

ثمّة مناخات أخرى تقابلنا في اليوميات والرسائل، وهي أكثر تحرّراً من الروابط البرجوازية، كما توقّع هانس إياتن منذ زمن طويل وليس على المرء إلا أن يُقلب المجلّد الذي يحوي مسألة اختطاف الحقيبة. وقد كتب توماس مان بعد مرور أقلّ من عام عن غَزَل بلاتن:

«كنتُ لك مثلما تكون المرأةُ للرجل، وكما يكون الرجل للمرأة»، «مثلما يجري منّي مجرى الدم عشقي الروحي له ووجدي به الذي يتجاوز المرحلة الشبقية»، (1934/2/25) وهو كلام يخيّم عليه الضمير البروتستانتي بعض الشيء مثل حماسته بعد أن شاهد فيلماً ألمانيّاً وأطال التأمل «فرحاً بالأجساد الشابة»:

> «عُري الرجال. تحديداً، مسألة تتّصل بـ «المثليّة» الألمانيّة وتخلو منها منتجات الإثارة الفرنسية والأمريكية على حدّ سواء، ففي تلك المنتجات يظهر

---

(1) «ما الذي أتألّم من أجله؟» من العلاقات الجنسية... وهل ستقوم هذه العلاقات بتدميري؟ [...] لكم أكره هذه العلاقة الجنسية التي تودي بكل جميل كون ذلك جزءاً من نتائجها وتأثيراتها!» (*Briefe*. *Grautoff*. ص. 80).

عُري الشباب على نحو لائق بل من خلال إضاءة تصويرية محبّبة كلّما كانت الفرصة سانحة [...]. إن الألمان أو اليهود الألمان الذين يقدّمون ذلك على حقّ تماماً، فليس ثمّة من حيث المبدأ ما هو «أجمل» والاعتقاد بأنّ «الأجمل» هو الأكثر شيوعاً وأنّ «كلّ ما مرّ من أيام»... تجعلني أضحك من جديد،كما سبق لي أنّ عبّرت عنها في «يوسف»». [1934/2/4].

إنّ محاولة السينما في هذه المناسبة صناعة خصوصيّة قومية من خلال المثلية الجنسيّة يشير مجدّداً، إلى أن توماس مان لا يستشعر اللعنة، وعلى نحو إشكالي وعميق فإنّ الألمانيّ شأنه شأن توماس مان ليس لديه من الأسباب ليشعر بأنّه شيطان.

عاد توماس مان بعمق بعد ثلاثة أشهر، إلى ما دوّنه أثناء علاقته بمحبوبه باول إيرنبرغ إلى ذلك الشعور السوداوي في تلك الحقبة التي تلاشت وهو يخاطبه «بألفة وحزن يمتد على طول الحياة» وينظر إلى الوراء، فيرى أنّه قد دفع ثمن إنسانيته، على طريقته، وضمّ بين ذراعيه من كان يتوق إليه. فقد كانت تجربته مع كلاوس هويزر «سعادة متأخرة مع الشخصية ذات القدرة على الإشباع المناسب، من غير أن يكون ذلك الإشباع مصحوباً بكثافة المشاعر الشابة وصيحات الابتهاج

التي تشق عنان السماء والرجّة العميقة لتجارب قلبية مركزية في ربع قرن من حياتي». إنّ الجملة التي يُنهي فيها الرجل مسألة النظر نحو الماضي، يتوجب أن تبعث لدى الشرّاح جدلاً واسعاً حول شعور الانحراف الذي يقوم به رب العائلة سراً. وهو انحراف عن القاعدة والعرف والقانون. ويتبدّى لنا فهم توماس مان لذلك الثالوث من خلال قوله:

«إنّ هذا الوضع يتناسب مع قواعد القانون الإنساني وبقوّة هذا الوضع الطبيعي، أستطيع أن أشعر أنّ حياتي منظمة على نحو قانوني، أكثر مما هي منظمّة من خلال الزواج والأطفال» (1934/5/6)

إنّ هذا يكاد يشكّل النقيض لما يُسمح بقوله، إذا أراد توماس مان أن يقوم بتأييد المعتقدات الجديدة.

لم يكن توماس مان بين عقارب الشهوات الشريرة راهباً يجأر بالشكوى، فقد كان شجاعاً بما يكفي كي يجعل غوته في الفصل السابع من رواية «لوتي في فايمار» ينهض وهو يشعر بالانتصاب. فخلف الواجهة الأرستقراطية لمنزله كان الأمر يبدو مغايراً لما يتصوره المرء في العادة. ولم يُصَب أحد بالصدمة عندما قام كلاوسن باصطحاب أصدقائه الذين تغيّروا، أو عندما ظلّت إيريكا مدة طويلة واقعة تحت تأثير

المخدّرات، بل على العكس من ذلك فإنّ الاثنين لم يصابا بالدهشة عندما حذّرهما والدهما بأنّ عليهما أن لا يقوما بتعكير صفوه في أثناء غزوته الأخيرة «إنني أدعوه [يقصد كلاوس هويزر] باسمه دون اللجوء إلى الصيغة الرسمية في الخطاب، وقد قمت عند توديعه بضمّه إلى صدري. إنّ من المطلوب من أيسي [يعني كلاوس] أن يتراجع طوعاً وأن لا يُزعج المحيط الذي أنا فيه. لقد غدوت متقدماً في السّن ومشهوراً، فلماذا يمكنكم وحدكم أن ترتكبوا الإثم؟»[1].

إنّ النغمة السائدة في منزل توماس مان لا علاقة لها البتة

---

(1) رسالة إلى كلاوس وإيريكا مان بتاريخ 1927/10/19. قارن بـ: *Erika Mann, Briefe und Antworten, I, 1922-1950*, hg. von Anna Zanco prestel, Müchen 1984، ص. 17 وما يليها.
إن مصطلح «المُذنب أو الخاطئ» لا يستخدم هنا على النحو الجاد الذي يشير إليه المصطلح بل إنّه يُستخدم على النحو الذي سبق لتوماس مان أن استخدمه في رسائله الاعتذارية الشهيرة إلى غيرهارت هاوبتمان. (قارن بـ: *Brief I*، S. 234) أما بخصوص كلاوس هويزر فإن السخرية التي كانت العائلة تواجهه بصراحة بها، لا تغيّر من الأمر شيئاً، لأنه بقي عزباً ولم يتزوج، وقد سخرت إيريكا منه عام 1945: «نظراً لأنه لم يتمكن من الحصول على الـ [الساحر] يعني توماس مان، فقد فضل أن يترك كلّ شيء ولا يلتفت لهذا الأمر» (29 آب 1954). أما ريشت هيرمان كورتسكي فقد لاحظ بهدوء «يا لعذوبة الصوت الذي صار يخلو من التوتر!» *Das Lebenals Kunstwerk*، ص. 384. لكنّ توماس مان كان يستطيع أن يكون بعيداً عن التوتر منذ قرابة ربع قرن من الزمن.

بالاحتشام، فاليوميات المتأخرة توضح كيف كان الأب يبدو مستمتعاً بينما تسعى العائلة لإزعاجه وتسخر من نظراته الغلمانية الماكرة. وقد سبق توماس مان أن دوّن أيام عشقه لفرانتسل:

«بالمناسبة ليس ثمة أحب إليّ عندما أرى إيريكا، وهي تتحدث معه في كل خطوة تخطوها، الهديّة ذات الخمسة فرنكات إلخ، الدعابة» (1950/7/29)، ولم يخف توماس مان أسراره حتى في أثناء حضور زوجته التي وجدت عيني فرانتسل «غزلتين تماماً». لقد ظلّ توماس مان يتلفّت هنا وهناك، ليرى ما الذي يجعله يقع في دائرة السحر الخاصّة بذلك الصبي السماوي. «إنّ إقامة علاقة معه أمر يبعث على المتعة بالضرورة لكنني لا أستطيع أن أتصوّر أي عضو من أعضائه [...]» (1950/7/19). لكنّ ما ظل يصبغ معاناته في العشق، لا علاقة له البتّة بوعي الخطيئة كما أنه لم يكن يعترض عندما يستخرج المرء هذا العشق من كتاباته، فقد علّق توماس مان على ملاحظة إيريكا بشأن «الأصول المثليّة للرواية» (1951/3/3) بقوله «هذا صحيح» مضيفاً بأنها بقيت تهتم بفيليكس كرول Felix Krull، وظلّت تعود إليه طيلة تسعة شهور: «بقيت إيريكا في أثناء العودة إلى الوطن تحكي عن

الأصل المِثْلي للمشهد الروائي» (1951/12/31). كما بقيت ملامح التواطؤ متشابهة على الدوام حتى عندما عرضت ابنته لظنونها بخصوص حفيده المفضّل: «زعمت إيريكا أثناء تناول طعام العشاء بأنّ كل ملامح المثليّة الجنسيةّ تظهر على فريدو، لكنني أشك في أن يملك أحد إمكانية معرفة ذلك النزوع في مرحلة الطفولة [...] وبالمناسبة -فإنها-» (1949/1/4).

لم يعش توماس مان هذا الاستهتار في أجواء العائلة فحسب، فقد تبادل مع أدورنو وجهات نظر بخصوص المثليّة الجنسية الخفيّة الخاصة بـ «الدكتور فاوستوس»[1]، كما كتب لأحد معارفه قبل سنة من وفاته:

«كانت رسالتك [...] وثيقة ممتعة ومرحة وصحيحة تماماً من حيث المضمون، وإن كانت في الوقت ذاته ممارسة آخذة في الاتساع للمثلية الجنسية (إنها منتشرة على نحو جميل تماماً، لا يكاد يثير أيّ ردّ فعل) وهي وسيلة غير كافية ضد ذوبان الشخصية واضطهاد العالم. إن الميل لها ليس واسع الانتشار ولن يكون

(1) ملاحظاته بخصوص شخصية أدريان هي خلط تاريخي لحوارات الطلبة. إن الأرضية الخاصة بالمثلية الجنسية غير قابلة للإدراك في الأغلب (3,1,1946).

كذلك ذات يوم. أمّا عنّي، فأنا بعيد عن الأمر تماماً
ولا أشعر بالإهانة عندما يتّهمني أحد بذلك. من
فضلك!»[1].

إنّ «شيئاً فظيعاً بل مميت يمكن أن يقع» ثم تأتي من «فضلك» هذه ناشرة عن الإيقاع! إن عشرين سنة تفصل بين ذلك، لكن الإيماءة الذاتية لا تقتصر على التقدّم في السّن فإنّ سنة 1920 ليست بعيدة تماماً وكان يمكن له أن يقول «من فضلك» لكنّه فعل ذلك على نحو مشفّر، ففي الرسالة التي بعث بها توماس مان إلى فيبر يعترف مان بمغامراته العاطفية أمام دائرة لم يكن من المتوقع أن يتمكن من تجنّب التخفي عنها، مع أنه كان يتمنى لو يستطيع. ولم يكن ذلك، كي نكون على

---

(1) من رسالة إلى كونو فيدلر بتاريخ 1954/11/22 (نشرت ملحقة مع اليوميات 1953–1955، نشرها إنجي يينس، فرانكفورت، 1995، ص697، قبل سبع سنوات قام توماس مان بتصويب فيدلر بقسوة، عندما كتب فيدلر مراجعة خشنة لـ «دكتور فاوستوس»، ثم رأي فيدلر ذاته مجسداً من خلال شخصية تسايت بلوم (قارن بـ:

Thomas Mann. Selbstkommentare. «Doktor Faustus» und «Die Entstehung des Doktor Faustus», hg. von Hans Wysling بالاشتراك مع Marianne Eich-Fischer, Frankfurt am Main, 1992، ص. 196 وما يليها

أما الثقة التي تظهر في هذه الرسالة المتأخرة، فمّما يبعث على الدهشة الكبيرة.

حذر، يشكّل الطريقة المثلى للحفاظ على سرّ يُفضي الكشف عنه إلى الانتحار.

ظل توماس مان بعد مرور ثلاثة أيام على الخطوة الرديئة التي خطاها يشعر بالأرق طويلاً و«يعاني من الشيخوخة». فالشيخوخة التي لا تستطيع أن تكون حالة ثابتة كالميل الجنسي، ظلت تختلط بالسرّية في أفكاره «لم أستطع النوم حتى الساعة الثالثة وأنا أشعر بالألم، جرّاء الشيخوخة و حكاية الحقيبة التي يقف مكرها القاتل لي بالمرصاد» (1933/5/2).

إننا لا ندري ما الذي كانت الحقيبة تخفيه لكنّ الخوف قد يرجع إلى أن الكشف عن تلك الأسرار المتعلّقة بحياة توماس مان غدا أمراً هستيرياً. وقد تكون تلك الأسرار ثقيلة الوطأة وعميقة ولكنْ من يدري فلعلّ الصبيان قد اختبأوا طيلة العقود ليظهروا على حين غرّة في لحظة من لحظات نيسان الأسود الذي كان على توماس مان أن يخشى فيه تحطّم باب غرفته تماماً.

عليّ أن أنسى الأسوأ

في الذكرى المئوية لميلاد والده قدّم ميشائيل مان خطاباً مطّولاً استعرض فيه أعمال أبيه تحت ثنائية «السقوط السعيد» Felix culpa. فقد بقي من السهل إدراك ما كان توماس مان يحياه من السعادة أو الحظّ وبقيت «قاعدة المتعة والسرور» واضحة حتى سن متأخر في حياته (27 آب عام 1950) غير أنه لم يكن من الصعب التغاضي عمّا أصابه من ظلال، فضلاً عن أنّ ابنه لم يكن الشخص الوحيد الذي استشعر شيئاً من الذنب[1]؛ فقد سبق لتوماس مان أن دافع عن نفسه في محاضرة بعنوان «زمني» ضد هجمات رجال الدين الذين أنكروا أن يكون لأدب توماس مان أية سمة مسيحيّة في ألمانيا ما بعد الحرب، وهو ما بعث الذكريات وإن كان قد بعث، فيما يخص توماس مان تحديداً، الشكوك التي لا تتوقف عند مضامين الكتب بل تمتد إلى الدوافع التي يدين رجال الدين بوجودهم لها:

«إذا كانت تجربته في الحياة مسيحية، فإن الحياة أو

---

(1) قارن بـ:. *Schuld und Segen im Werk Thomas Manns*، Festvortrag, gehalten am 6. Juni 1975, Lubeck.1975

حياته الشخصيّة ستبدو ذنباً أو تهمة أو مسؤولية شأنها شأن موضوعة الحرج الديني أو الحاجة الملحّة لإرجاع الأمر إلى نصابه أو الإنقاذ والتبرير. فهؤلاء اللاهوتيون الذين يرون بأنني نموذج للكاتب غير المسيحي، ليسوا تماماً على صواب. فإنّ من الصعب إنتاج حياة –حتى لو كانت حياة لعوبة أو مملوءة بالشكّ أو حياة فنية أو مليئة بالمرح –نشأت منذ نعومة أظفارها حتى أواخر عمرها، تتطلّع بخوف إلى إعادة الاعتبار والتطهّر والتبرير، كمحاولتي الذاتية التي تقدم مثالاً متواضعاً يُحتذى بها في ممارسة الفن»[1].

هذه كلمات جميلة بل نبيلة ولا ينبغي لأحد أن يتشكّك في صحّتها، وإن كان المرء يتساءل في الوقت ذاته، إن كانت تلك الكلمات تمثّل الحقيقة كلّها. لقد سبق لياكوب بوركهات أن اعترف وهو في سنّ العشرين بأنه على أتم استعداد كي يقوم بمبادلة حياته وكأنه لم يَعْشها من قبل، وأن يعود إلى رحم أمّه، لو أنّ ذلك ممكناً، متمنيّاً لو أنه لم يرتكب أية جريمة وأنه نما وعاش في بيئة مثالية[2]. ويبدو أنْ الصبغة ذاتها هي التي

(1) *Meine Zeit, in: Thomas Mann. Essays,* Band VI, hg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski, Frankfurt am Main 1977, 160 ص.

(2) رسالة بتاريخ 1838/12/12، مع الشكر لهننغ ريتر الذي نبهني لها.

تلوّن مشاعر توماس مان الذي أجمل ذلك وهو ينعى ولده كلاوس بقوله:

«إنّ من الصعوبة بمكان أن يتحدث المرء بشيء من نكران الجميل وهو يصف هبة مبهمة وخاطئة كالحياة» (XI، 514).

إنّ الذين يؤمنون بفلسفة شوبنهور أو يولدون وهم مصابون بالسوداوية، يؤمنون بأنّ الذنب لا يكمن فيما يرتكبه المرء من أفعال أو فيما يتجاهل القيام به بل إنه مركوز في الوجود الإنساني ذاته. وهذا هو موضع إجماع البحوث الحديثة فيما يخص مسألة المثليّة الجنسيّة.

إنّ المرء ليتساءل إن كان الذنب الثابت أو الخطيئة القارّة في الإرادة العمياء قادرة على أن تفسّر الظلال الموجودة في هذه الحياة تحديداً أو أنّ بوسعها أن تشكل الحافز الكافي للإقدام على فعل كهذا. وقد عبّر العديد من عارفي توماس مان عن ذلك على نحو بدوا فيه متشككين بالأمر. فقد كتب راينهارد باوم غارت، يقول: «في القاعدة الضيقة المرعبة لتجربة حياتية مكثفة أو لاضطراب عنيف في الحياة تبرز قبّة قوطيّة حقيقية ذات تركيب باذخ، ويتساءل المعجبون: كيف يمكن أن يحدث ذلك؟ أمّا المصابون بالرعب فيرغبون في أن

يعرفوا ضرورة حدوث ذلك»[1]. لكنّ هانز فولشليغر يقارب السؤال بالمزيج ذاته الذي يجمع بين الإعجاب والشعور بالرعب وهو يعيد قراءة «دكتور فاوستوس»:

«إنّ الشعور بالتضحية وليس الشعور بالخسارة هو التسمية المبهمة لمزاج توماس مان أثناء العمل، وهو ما يجعلها شبه واعية على وجه التحديد ولا تقوم على المعاناة عندما يتأملها صاحبها وينظر إلى الوراء. فهل كانت هذه هي القوة الدافعة التي شكّلت سرّ حياته؟»[2]. لا يتحدث النص السابق عن الأفعال، بل عن الاستياء الديني، لكنّ ثمة أقوالاً تعود إلى توماس مان يبدو فيها الذنب ذا طابع سلبي بدرجة أو بأخرى. ففي مقالة تعود إلى عام 1909 تحت عنوان «نم أيها الجميل». يتحدّث توماس مان عن الخطيئة بكلمات تُغاير ما يقوله في «زمني»:

«إنّ المواطنين غير المستنيرين هم الذين يؤمنون بأنّ الفضيلة والخطيئة مصطلحان متناقضان. إنّهما مصطلح واحد. وعدم معرفة الخطيئة والتسليم بها

---

(1) Reinhard Baumgart, *"Der erotische Schriftsteller"*, in: *Thomas Mann und Müchen*, Frankfort am Main 1989, 20 .ص

(2) Hans Wollschläger, *Wiedersehen mit Dr. F. Beim Lesen in Letzter Zeit*, Göttingen, 1997, 22 .ص

مضر ومهلك، فإنّ الفضائل كلّها ليست أكثر من فضائل حمقاء. وليس الصفاء والبراءة هما المرغوب فيهما أخلاقياً، كما أنّ الأنانية الحذرة أو الفن المحتقر الصادر عن النوايا الحسنة لا تصنع التقاليد الحميدة بل يصنعها الكفاح والحاجة والمعاناة والألم» (XI، 337).

غير مستنير، أحمق، أناني، مُحْتَقر –هنا تجري عملية عرض لأشياء كثيرة ليتم الانتقاص ممن لم يرتكب الخطيئة ولتتم عملية تعظيم الرديء. فالسؤال الذي يثور هنا –وهو سؤال يتكرّر دائماً– يتبدّى فيما إذا كان هذا الانتقاص يعكس التعامل اللامبالي أو أنه يجيء بمثابة تعبير ذاتي خاص لا يمثّل حيوّية التعبير فحسب، بل يكتسب قدراً من السمة السيرذاتية التي تخاطب المتلّقي على نحو غير رسمي، بل بقدر من الألفة والحميميّة. إنّ التعامل مع الخطيئة هنا يتم بوصفه مسألة تنمو في آفاق الكفاح والحاجة والمعاناة وليس بوصفها الخطيئة الأصلية التي يحمل وِزْرها كلّ بني البشر.

لم يكن بوسع توماس مان الشابّ وهو يكتب إلى غراوتوف من روما عن «الاسطبلات القذرة» المتعلقة بضميره أن يأخذ الخطيئة الأصلية بعين الاعتبار[1]. وقد

---

(1) *Briefe Grautoff*, 90 ص.

اقتبس توماس مان بعد مرور سنة على كتابته تلك أبياتاً شعرية تعود إلى بلاتن تحكي عن «القلب القلق الذي عانى من الرغبة والخوف والرهبة» موضحاً أنّ هذا الشعر بكل ما ينطوي عليه من جمال ووضوح وتكثيف، يعكس حالته على نحو دقيق[1]. وبعد مرور عامين أي في شتاء عام 1900 أصيب توماس مان بـ «اكتئابات مروّعة تصاحبها مخططات جادة لمحو الذات». كانت تلك هي مرحلة عشق توماس مان لإيرنبيرغ بكل ما انطوت عليه من معاناة «وسعادة قلبية خالصة غير قابلة للوصف»[2]. وهي المرحلة التي نمتلك فيها رسائل جذلى عن نزعته الانتحارية. ويبدو الأمر للحظة وكأنّنا أمام «الضمير الرديء، والإحساس بالذنب والغضب على العالم» الذي سبق لمان أن لاحظه منذ أيام صباه المبكر في «الشقيق هتلر» (XII، 484f.). أما المسؤول ببساطة فهو

(1) وردت في مكان سابق ص. 106 وما يليها. الأبيات الشعرية هي جزء من اللوحة الختامية التي جاءت بمثابة شعار لـ «بودون بروكس». وقد عاد توماس مان إلى «المخيف» في قصيدته الذاتية «واحد فقط»، نحن معشر الذين وهبَنا الله إحساساً موحشاً/ ودلنّا إلى الأعماق / حيث الحياء والشعور بالوحشة» (وردت في مكان سابق ص. 109).

(2) رسائل إلى:

Heinrich Mann vom 13,2,1901، قارن. *Thomas Mann Heinrich Mann. Briefwechsel 1900-1949*, hg. von Hans Wysling, Frankfort am Main 1984، قارن ص. 18

الشباب بكل ما ينطوي عليه من تسكّع وانفجار عنيف وغامض خاص بالاتصال الجنسي المباشر، لكنّ شيئاً مُغايراً تماماً سرعان ما يومض ثانية في الرسائل والمذكّرات؛ فقد ردّ توماس مان على شقيقه هاينريش الذي اتهمه عام 1904 بأنه هاجمه في أثناء مراجعته لبعض الكتب، على نحو خفيّ:

«إنك تصفها (!) من خلال صياغة مفرطة في أناقتها، بوصفها لوناً من الوقاحة. حسناً! إنّ في وسعي أن أدافع عن ذاتي [...] ولكنني لا أريد أن أتخلّى عما فعلته بل إنني أتحمل مسؤوليته –إنّ عليّ أن أنسى الأسوأ»[1].

ولكن ما هي تلك الأشياء الأسوأ على وجه التحديد؟ إنّها ليست فوضى العلاقات الجنسيّة بل هي الأفعال والوقاحات والأشياء الأكثر سوءاً. بعد ثلاث سنوات توقفت تدريجياً تلك الفوضى، فقد تزوج توماس مان من امرأة تحسبُ نفسها – أميرة وكان يحيا، في حالة استثنائية من الحظ، والشهرة تحيطه به وصار اسمه لا يذكر إلا مقروناً بالدهشة. وقد أنجب مان

---

(1) وردت في مكان سابق. S. 54. وليس بوسع المرء أن يفك الإبهام هنا على نحو كليّ. لكنّ هذا يمكن أن يُقرأ على المستوى النظري بأنّ لديه أمراً بالغ السوء ارتكب بحقه وأن عليه أن ينساه. لكنّ الأمر يبدو على النقيض، في واقع الأمر.

طفلين متفتّحين. وكل هذا جعله «قابلاً للانحلال وأفّاقاً سيئ السمعة». (XI، 331f)

أما ما سطّره توماس مان ساخراً في الملامح العريضة السير ذاتية التي سمّاها، «في المرآة «Im Spiegel» فلا يكفي للإفصاح عن طبيعة إحساسه الداخلي. ويكفي في هذا السياق الإطلاع على الاعتراف المضمر الذي كان توماس مان قد أرسله إلى ناشره في السنة المنصرمة وهو يتجاذب معه أطراف الحديث:

«العمل صعب، وهو غير ممتع في كثير من الأحيان، ونوع من الوخز المرهق لكنّ الانقطاع عن العمل هو الجحيم عينه...»[1]. إنّه يعيش في الجحيم، وهذا ما يمكن لنا أن نتبيّنه عندما لا يستطيع توماس مان أن يبوح بأحزانه وآلامه لكاتيا ولا يتمكن من إعادة تشكيلها في أعماله. وهنا نتذكر ما الذي سيقوله عن دستويفسكي لاحقاً: «إنّ حياته التي لم تكن قادرة على الصراحة التامة والبوح الكليّ أمام أعين

(1) رسائل بتاريخ:

15,7,1906 an Samuel Fischer, قارن. *Thomas Mann. Briefe III, 1948-1955*, hg. von Erick Mann, Frankfurt am Main ،1979 ص. 451

العالم كانت محكومة بأسرار الجحيم»[1].

إنّ الآلام تتلاشى بعد زمن تونيو كروغر وتنهار في منتصف العمر، أما في العمر الذهبي فتكاد تفترض وجود قوة أوتوقراطية». فمنذ أن نشر توماس مان يومياته بدأنا نلحظ جديّته وهو يقتبس قول بروسبيرو [بطل مسرحية العاصفة لشكسبير]: «إنّ اليأس هو نهايتي». وقد ظلّ اليأس ينخر سنوات عمره الأخيرة. ففي عام 1950، زمن تمرّد –فرنتسل، كتب توماس مان في الثامن والعشرين من آب: «إنّني ما أزال أجد ذكرياتي كلّها مؤلمة على نحو جوهري وأوجّه نفسي كليّة كي أنظر إلى الأمام».

خبا هذا الألق في العام التالي وصار توماس مان كئيباً حتى في نظرته إلى الأمام: «أشعر بالرعب من كلّ شيء على وجه العموم، وليس لديّ سوى ذكريات مؤلمة أما المستقبل فيبدو عصيّاً على الإنقاذ». (1951/12/15). لكنّ ثمّة «معالم في الطريق» كانت تلوح بين الفينة والأخرى كتأمّل الشباب الذي يمنحه لحظة من الفرح، أما في السنة التالية فإنه عاش الاكتئاب العميق والأسود والأخير في المرحلة الخاصة بأرذل العمر:

---

(1) *Dostojewski-mit MaBen*, in: Essays: VI, 18 ص.

«إنّ ذبولي وتقدّمي في العمر يتبدى على نحو يبدو الحب فيه وكأنّه يتلاشى من حياتي. لذا فإنني لم أر منذ زمن طويل وجهاً بشرياً أستطيع أن أشعر بالحزن لأجله. أما مزاجي فإنه ينتقل بلطف إلى تأمل الحيوانات وتفحص أنواع الكلاب المختلفة». (1952/12/20) وهذا يعني أنْ شعوره بالذنب كان يجب أن يتراجع على أقل تقدير، إذا كان السبب وراءه هو الحبّ الممنوع. لكنّ الضغوط لم تتراجع، فقد بقي توماس مان في أيامه الأخيرة منشغلاً، على نحو شبه كليّ، بالرحمة التي كان يرى فيها قلادة الشفاء من الذنب. فعلى امتداد العمر الطويل، تتجمع كثير من الأسباب ليحس المرء بأنه مذنب، وبخاصة عندما يكون المرء فناناً يبحث عن ذاته، ويعيش متطفّلاً على الحياة، مثل «خفاش» الفنّ الذي يحيا في داخله[1]، وتذبل الأشياء الكثيرة في ظلاله[2]. وفي واقع

(1) قارن بـ: *Briefe* I. S.45. في كتابه «نشوء الدكتور فاوستوس» يتحدّث توماس مان عن وحشية الفنان وعن «تلوين» الوجود من خلال الإحساس بالإثم. (XI، 265).

(2) قارن بـ: M. Maar, *Geister und Kunst*. Frankfurt am Main, 1997 ص. 200 وما يليها.

وانظر: كذلك مارتن ماير «لقد كان توماس مان يعد مشاركة كاتيا مصيره أمراً يدخل في باب البدهيّات تماماً. ومع مرور الزمن تحولت إيريكا إلى ابنة ذات دور ينبني على التضحية. وكان مان يرى أن دورها هذا هو لصالحها. وينبغي التعبير عن ذلك بلون من القسوة، فقد كان =

الأمر فليس شعور الفنان بالذنب ولا التصور الشوبنهوري شبه الديني، اللذان يمكن أن يتدفّق منهما أو يطفو شعور خاص بالذنب، يمكن أن يكون له صلة بالأشياء القديمة، فما هو موجود في اليوميات المبكرة بكل وضوح، يمكّن العدو من استغلاله بسهولة كي يدفع بتوماس مان إلى الانتحار. ولم يكن ذلك متّصلاً بالخطيئة الأصلية الأولى أو بخطيئة الفنان الأناني، التي بدأت تنشد الرحمة في أعماله الأخيرة، وهي الفكرة التي بدأت تلك الأعمال تتمحور حولها. فالخطيئة الأولى هي مسألة سلوك وليست مسألة وجود.

على هذه الشاكلة صوّر توماس مان الكاتب،الذي كان يعتقد أنه ألف السكنى في النار. ففيما يخص دستويفسكي، لم يكن ثمة أدنى شكّ في أن حياته قد بنيت على الإحساس بالذنب. ففي المقالة التي كتبها توماس مان عام 1945، عبّر توماس عن نفسه بكلمات تبدو مشابهة تماماً للكلمات التي

= مان يعمل لصالحه هو. إن الجمل الأكثر قسوة في اليوميات والتي تشكل في الوقت ذاته آخر ما دوّنه مان في كاليفورنيا تعكس، ما يمكن تسميته بـ «القلق» [...] معاناة كاتيا على حساب إيريكا. إن شكري لها وقلقي من أجلها، لأن بوسعها أن تسير على خطى أخيها بسهولة». ثم في التعبير الخفي عن الرغبة في الموت في هذه الكلمات:

«إنها لن تتمكن بالتأكيد، من العيش طويلاً مثلنا» (Tagebuch und späetesleid ص. 79).

استخدمها بعد مرور خمس سنوات في «زمني» مع إضافة لافتة على كل حال:

«مما لا شكّ فيه أنّ اللاوعي بل حتى الوعي الخاص بالمبدع العظيم كان مثقلاً بالشعور الكبير بالذنب وهو شعور جنائي –وهذا الشعور ليس من باب الوساوس المرضيّة»[1].

لهذا فإن توماس مان لم يعثر في جذور شعور دستويفسكي بالذنب، على الروح الروسية للبحث عن الله، التي كان بوسعه أن يجعلها، بكلّ يسر، قادرة على إعادة تفسير الشعور بالذنب على نحو ميتافيزيقي لكنه استطاع أن يتمثّلها على نحو ملموس يغاير طبيعة الوساوس المرضية. وإذا ما تذكرنا المرتبة العليا بل المقدسة التي استطاع الكاتب الروسي أن يبلغها أثناء حياته أدركنا لماذا تزامنت مقدّمة توماس مان لأعمال دستويفسكي مع كتابته لـ «دكتور فاوستوس» التي تكاد تضع دستويفسكي بإلحاح إلى جوار نيتشه وتضع صورة ليفركون بوصفها تعبيراً عن صورة ذاتية لاعترافاته. فإذا ما أغمضنا العينين عن الخوف الخاص بالأسرار القاتلة لليوميات، فإنّ ثمة لوناً من الشكوك المؤكدة تأخذ عندئذ

(1) *Dostojewski-mi MaBen*, 18 .ص

بالبروز، وهي الشكوك ذاتها التي تعامل توماس مان من خلالها مع تصور كلّ من تشاميسو وكلايست وبلاتن وغوته وشوبنهور و[أندريه] جيد وفيرلين وفاغنر وميخائيل أنجلو وتشيكوف وشيللر:

«إنني أقدم ذاتي في نتاجي كله مصبوغة بقدر من المعاناة على نحو لا يكاد يصيب الآخرين بأية زلّة»[1].

هذا هو ما دوّنه توماس مان عام 1904، وقد بقي وفياً لهذا الاعتراف في مقالاته وظلّت كتاباته النقدية كلّها، بصرف النظر عما يمكن للمرء أن يتعلّم منها بخصوص الموضوعات التي يجري وصفها، تشكّل بواعث لكلّ أنواع المعاناة. إنّها تعبيرات فحسب كما في «معكم بين الفينة والأخرى» كما وضحها في الكتابات التبريرية المبكرّة التي سمّاها «بيلسي وأنا» Bilse und Ich وهذا أمر يسري على تلك الكتابات جميعاً «ليس أيّ واحد منكم هو موضوع هذا الحديث على الإطلاق، في أية مناسبة. فاهدأوا بالاً رجاءً، إنّني أنا محور

(1) رسالة إلى إدّا بوي–إد بتاريخ 1904/8/19. قارن بـ: (*Briefe Grautoff*، ص. 149 وما يليها). وفي السنة نفسها كتب توماس مان إلى هاينريش: «نشرت «Der Tag» مقالة مطّولة تدور حول غابرييل رويتر، وقد سلكت مسلكاً عاماً وشخصياً (*Briefwechsel*، ص. 48). هذا «الافتراض» يوجد على نحو غير مرئي في عناوين مقالاته كلها.

الحديث». (X، 22). وهذا يسري، على أقل تقدير، على السلسلة المسماة بالاسم المذكور والتي صارت سمتها المرتبطة بكشف الذات معروفة والتي يرى الدارسون أنها لا تمس إلا السطوح الخارجية. لكنّ دستويفسكي يشكّل الاستثناء الوحيد فلا أحد يعيد الموضوع الذي يجري تصويره عنه إلى الكاتب المصوّر نفسه. إننا نتردّد، على نحو من الأنحاء، في اتّخاذ هذه الحركة، لكنّ السؤال ذاته غير قابل للتجنب في نهاية المطاف وهو إذا ما كان الشعور بالذنب عند ذلك المبدع العظيم ذا طبيعة متصلة بالوسواس المرضي؟

ومع هذا السؤال أو هذا الشك فإنّ النقطة تبلغ المدى الذي يتأرجح المرء فيه بين أمرين: إن كان من الأفضل قطع النقاش وإيقاف التأمل في الموضوع أو الرجوع إلى المنطقة التي تُسمّى: نحن لا نعرف ولا يمكن لنا أن نعرف البتّة (ignoramus, ignorabimus). ولكن هل توماس مان هو الوحيد الذي يلوح لنا مجدداً في هذا السياق؟ ففيما يخص الانعطافة الخاصة بالمرض» «الذي تتبدّى أصوله الجنسية بوضوح لا لبس فيه»، نرى توماس مان يُعيد إحساس دستويفسكي بالذنب إلى واقعة صادمة وإلى جريمة مبكّرة. ففي «الجريمة والعقاب» يقال على لسان سنيدري غيلوف

بأنّ في ماضيه «حالة إجرامية ذات نكهة متوحشة وذات قسوة مرعبة وهي التي أسهمت على الأرجح، في إرساله إلى سيبيريا» ويوضح توماس مان ذلك بقوله:

«إنّ الأمر متروك، بدرجة تكبر أو تقل، لمخيّلة القارئ، كي تحدس طبيعة المسائل وفي كل الاحتمالات فإنها جريمة تتحرك في السياق الجنسي، وأغلب الظن أنّ لها صلة بهتك عرض أحد الأطفال -فهذا السّر أو جزء منه في حياة ستافروغين[1] في رواية «الممسوس» وهي شخصية جليدية جديرة بالاحتقار التام، أغرقتها طبيعتها الضعيفة في الوحل، ولعلها، مع ذلك، تشكل واحدة من أكثر الشخصيات العالمية الجذابة والغريبة في الأدب العالمي».

يعترف ستافروغين في أحد أجزاء الرواية بهتك عرض فتاة صغيرة، وهو مشهد عنيف «مملوء بواقعية مرعبة تتخطى حدود الفن» (وهذا وصف يكاد يشابه الوصف الذي أطلقه توماس مان بعد ذلك بقليل على الدكتور فاوستوس)[2]. وقد سبق لتوماس مان أن أشار في المقدمة إلى مسألة هتك عرض

(1) المترجم: شخصية من شخصيات رواية دستوفيسكي تُرجمت بعنوان «الممسوس والرواية تصور الحياة في الإمبراطورية الروسية نهاية القرن التاسع عشر.

(2) قارن بـ: *Dostojewski-mit MaBen*، ص. 19 وما يليها

أحد الأطفال هذه لكنه عالجها في الرسائل المبكرة بوصفها إشاعة جديرة بالاحترام، وهي الجريمة التي صبغت حياة دستويفسكي بشعور ثقيل بالذنب[1].

ولم يكن الموضوع هنا يتعلق بفيودور دستويفسكي، بل بشخصيات شريرة في الأدب العالمي. وقد تخطى توماس هنا، من غير كبير اهتمام، فجوة لم يكن من المسموح تخطّيها على المستوى النظري. فالكاتب المخلوق من لحم ودم يساوي تماماً الشخصية المكتوبة بالحبر. وكل استنتاج يقفز من اللاحق إلى السابق، ينبغي عليه أن يدرك أنه سيهتم بالخلط بين الفضاءات أو المبادلة بينها، وهو اتهام كان على توماس مان أن يصغي إليه مع الكثير من القراء وقد شاع الاتهام في زمن لم يكن مصطلح Biographismus [العلم الخاص بدراسة السيرة] قد انتشر على نحو واسع. قرأ توماس مان دستويفسكي على النحو الذي قرأه فيه كل من فرويد و[مارسيل] بروست[2]. وطبّق النتائج الخاصة بالحياة الداخلية

---

(1) كتب توماس مان بتاريخ 1920/8/18 إلى الناشر باول شتيغمان يقول: «لقد كان الأخلاقيون العظام خاطئين كباراً. وقد قيل عن دستويفسكي بأنّه كان الطفل–الفضيحة» (X، 589).

(2) يتساءل سيجموند فرويد في مقالته «دستويفسكي وقتل الأب» من أين جاءت المحاولة يا ترى لوضع دستويفسكي بين المجرمين؟ ثم يجيب: بأن ذلك يعود إلى انتقاء المادة الروائية التي تعود إلى مختلف أنواع العنف =

للشخصيات على مبدعها، ليؤسس بذلك لتجارب من السير الذاتية نابعة من الخيال الروائي. إن السماح بذلك هو مسألة أكاديمية لا يمكن تجنبها[1]، دون أن يصرفنا ذلك عما هو ظاهر.

= والجريمة والشخصيات الأنانية، بما فيها ذاته، إضافة إلى الاعتماد على حقائق مؤكدة من حياته مثل معاناته في لعب القمار والعنف الجنسي مع الفتيات الصغيرات. (اعترافات). أما الهوامش التي أضافها فرويد إلى هذه النقطة، فإنها تعود مع مصادر أخرى شتيفان تسفايج في «Drei Meister» الذي ظهر عام 1920، حيث يثار سؤال يتعلق بمدى تجاوز دستويفسكي للحدود القانونية، وإلى أي مدى استطاعت ميكروبات الجريمة عند أبطاله الرديئين من التأثير فيه. كما يمكن للقارئ أن يعثر في هذا النص على الساديّة –المازوشية التي نسبها فرويد لدستويفسكي إضافة إلى الأصول الجنسيّة–العُصابية المتعلّقة بالصّرع والمثلية الجنسية الكامنة. قارن كذلك تعليق توماس مان في Essay VI.، وانظر:

(*Gesammelte Werke*, Band XIV, Frankfurt am Main 1999,

ص. 44 وما يليها

وانظر المقدمة التي تعود إلى عام 1928 في الأعمال المجموعة طبعة 1934).

(1) نظرياً ليس ثمة طريق من هنا إلى هناك، من هنا الخاصة بالحياة إلى هناك الخاصة بالخيال. ولو افترضنا أن توماس مان كان يسعى لتحقيق ذلك في عالم السيرة الذاتية، فليس ثمة طريقة يستطيع بها بالمؤلف أن يتخطى هذه الفجوة ليتجاوز عدم النظام هنا إلى التنظيم المعّد سلفاً هناك. إنّ أنا المؤلف، سواء أراد ذلك أم لم يرد، ذات وضع مختلف عن الشخصية المخيّلة. فما يبدو في أثناء الكتابة بوصفه أنا هو أنا أخرى «autre moi»، وقد ميّز مارسيل بروست بينها وبين المؤلف التجريبي بكل رذائله وأباطيله، والذي رأى سانت بيف خطأ، أنّ تناول وجبة طعام معه كافية لتشكيل صورة عن أدبه وإبداعه.

لكنّ ثمة استنتاجاً ممكناً يتمثل في عدم السماح من حيث المبدأ بالرجوع من الخيال إلى التجربة المعيشة، لأن ثمن تخطي هذا الممنوع ليس =

أما هذا الظاهر فهو أنّ توماس مان استطاع أن يقطع الفجوة بين الحياة والخيال وأن ذلك كان عادة ملازمة له لا يستطيع التخلي عنها أو تركها وأنه كان أمراً بدهياً بالنسبة له. إنه يقرأ على هذه الشاكلة ويكشف عن الطريقة التي يستطيع القراءة من خلالها وهو يتحدث وقدرته على الممارسة تلوح سريعاً.

وقبل أن نعود ثانية إلى المنطقة التي لا نستطيع فيها معرفة شيء على الإطلاق، دعنا نلبي دعوة لأمر يقترح ذاته على عجل، إنّه ليس بين أيدينا اعتراف بأسلوب ستافروغين «ففكرة اعتراف مرعب ومخيف بوجود ذنب بأسلوب روسي» التي أشار إليها توماس مان عام 1951م لم تظهر إلى حيّز الوجود[1].

= بالهيّن. إنّ هذا لا يتعارض مع تجارب كلّ قارئ من القرّاء. ومع كل أنواع الحدس والذوق العام لدرجة أن المنظرين الذين أيدوا ذلك المنع، رفضوا بالقوة ذاتها أي انتهاك له باسم السيرة الذاتية. كما أن هذا المنع يشمل جبلاً من التفصيلات الصغيرة الممتعة. لكنّ هذا لا يغُيّر من القول بأنّ ثمة حالات يسعى فيها مؤلفون عبر جيل مختلف لاجتياز هذه الهوّة. وعندما يرفض المرء تجاهل مثل هذه المحاولات، فلا يعني أنه ينتمي إلى أنصار سانت بيف. بل على العكس، فإنّ من المشكوك فيه على المستوى الفيلولوجي أن يستطيع المرء أن يتجاهل إشارات المؤلف التي يسعى من خلالها لجذب القارئ من هناك حيث الخيال إلى هنا حيث الحياة، هذا المؤلف الذي لن يتردّد ثانية وهو يتحدث مع ذاته، عندما يرى أنّ الطرق كلّها قد أغلقت، أن يدفع بكل شيء ويتخطى الفجوة للعودة إلى مملكة الخيال.

(1) قارن بـ: يوميات توماس مان بتاريخ 1951/4/27. لعلّ الأمر يتعلق هنا =

ومع ذلك فإنّ توماس مان لم يكلّ من الإشارة إلى كون كتاباته ذات طبيعة سير ذاتية قوية وأنه لا يتحدث فيها إلا عن ذاته وأن من غير المسموح له أن يتحدث إلا عن تلك الذات «وأنه لم يخترع شيئاً قط»[1].

لقد تم إحراق يوميات توماس مان المبكرة وأخذ توماس مان بالتالي أسراره معه إلى القبر، لكنّ قبره هذا كان مصري الطراز فهو الضّريح الضخم لأعماله.

= بلون من الهجاء السياسي، أما الاعتراف الملفّق الخاص لزميل مسافر بأسلوب الاعتراف الروسي الذي يأتي بالإجبار، وليس عن ذكريات تكتب من العالم السرّي، فليس ثمة شيء غير مؤكد يمكن أن يقال في هذا الإطار.

(1) «أقول إنّ أعمال تولستوي هي أكثر اقتراباً من عالم السيرة الذاتية من جهودي المتواضعة» (قارن: *Briefe*، I ,S. 62) ولعل من الممتع أن يقال إنه في أثناء مناقشة هذه اليوميات، يقتبس مارتن ماير أربع مرات قولاً لتوماس مان يزعم أنّ «كل شيء بعد أقصوصة» تونيو كروغر «ليس بذي صلة بتجربته الذاتية» (*Tagebuch und spätes* leid. S.17) فهل هذا يعني أنّ توماس مان كان يكذب على امتداد سيرته الذاتية؟ لكن المرء يجد أن توماس مان قد صرّح بالنقيض عندما يواصل القراءة. إن الجملة تسقط في مضيق انعدام الوعي، الذي يعد أغنز ب. ماير مثالاً له، فراعية توماس مان الأمريكية التي كان لا يُحبها والتي كانت تفكر بكتاب عنه، كانت النموذج الذي استقى توماس مان منه حكاية «ثمار» في «يوسف». «وجبة غداء وصحبتها. حَرَجٌ مصحوب بعدم القدرة على التفاهم. الأقصوصة: انطباع عظيم. دراسات نفسيّة عني لأجل كتابها. إنعدام الوعي على نحو يشبه عدم قدرتي التامة في التفاهم مع الناس، ضعف تأثير العاطفة في كتابتي، منذ «تونيو كروغر على الأقل». (1942/4/6).

الفصل الثاني

الشهوانيّة والخطيئة الساخنة

عندما رسم توماس مان عام 1935 مصير العاشقة المتيّمة موت –إيرن– نت، زوجة بوتيفار الطاهرة التي وقعت في غرام ماير يوسف الشاب، أراد توماس مان توجيه عناية خاصة إلى ما يتمتع به عمله من وحدة وكتب بوضوح عاطفي كلاماً مشابهاً لما كان يكتبه:

«إنّها فكرة الكارثة والسطو المدمّر والمبيد لبرنامج منظّم، بكل ما ينطوي عليه من حياة تقوم على ضبط النفس وما يترتب على ذلك من سعادة. فالأنشودة التي تتولّد عن سلام تحقّق ظاهرياً ومن حياة تنساب ضاحكة بعيداً عن بنية الفن وعن السيطرة والسيادة وظهور آلهة غريبة، كلّ هذا كان موجوداً هناك منذ البداية كما كان موجوداً في المنتصف. أما الحياة المتأخرة التي ولّدت قدراً من التعاطف مع الإنسان، فإننا نعثر على ذواتنا متوحّدين معها في رابطة عاطفية مشابهة» (V، 1085f).

يعني توماس مان بالمنتصف رواية «الموت في البندقية» التي يتحطم فيها بناء شخصية غوستاف أشنباخ على المستوى الفني، أما البداية فيعني بها قصته «السيد الصغير فريدمان». يعود هذا العمل إلى سنة 1896 ويتكرّر الحديث عنه في رسالة لتوماس مان يجري اقتباسها كثيراً لكنّها نادراً ما تؤخذ على محمل الجدّ. وقد سبق لتوماس مان أن احتاج الرسالة في يومياته السرية وأراد أن يخبر ذاته بأنّه وجد فيها للمرة الأولى «أشكالاً وأقنعة سريّة» يستطيع من خلالها أن ينشر تجاربه بين الناس[1]. إنّ الملاحظة لافتة للنظر، بل إنّها تلفت النظر على نحو يفوق طبيعة فهمها على الدوام، ليس لأنّ توماس مان لا يعترف بوجود فجوة تفصل بين عالمي الحقيقة والخيال ولا لأنّ القصة حلّت محل اليوميات وصارت بديلاً عنها، وليس لأنه يضع أعماله المستقبلية بالكامل رهناً للأقنعة والتمويهات[2] بل لأنّه يتحدث عن تجاربه لا عن أحلامه وخيالاته وأوهامه.

إنّ يوهانس فريدمان شأنه شأن دنيا ستيجمان أو باولو هوفمان هم ممثلو –الأنا وهو ما يجعل أسماءهم مطبوعة

(1) *Briefe Grautoff*, 90 ص.

(2) عن مصطلح وتقنية التمويه Camouflage قارن بـ: Detering، *Das offene Geheimnis*.

بطابع سير ذاتي[1]، فقد تميّز السيد الصغير فريدمان بعيب جسدي، ووجد نفسه منذ وقت مبكّر صوب لون من الحياة والرضا الشامل دون أن يشبع الحب في حياته حتى وصل إلى دائرة سحر غيردا فون رينلينغن. وهو يجد غيردا المسترجلة التي تُدخّن وتحرك شفتيها، مغرية على نحو لا يقاوم. وعندما تقوم بالاستفسار عن العلامة الفارقة في جسده ينحني بذلّ أمامها ويدلي باعتراف بصوت خفيض. ويُقدم على إغراق نفسه في النهر عندما ترفضه. إنّ من الصعب أن نتخيّل أننا «إزاء ضحيّة بريئة وعاجزة، وهذا هو ما يفعله السارد في رواية «يوسف وإخوته» عندما يعيد التأمل في الأبعاد

---

(1) قارن: Maar, *Geister und Kunst*، ص. 322 وما يليها.
إنّ ما لا يسمح للمرء أن يعرفه عن رومبل ستيل سكن يتمثل في طبيعة العلامة الخاصة بالهوية التي لا يرتقي إليها الشك وما معنى أن يتبع غوته في «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» «الفجر» بصحبة «حاتم غير المقفّى» وإذا كان بطل كافكا يُدعى ك. وبطل هيرمان هسّه يدعى «هاري هاللر» وإذا كان بروست قد سمى بطله «مارسيل» في إحدى المناسبات، وبطل باول توماس مان هو «باولو هوفمان»؟ إن من المؤكد أن الدلالة تختلف تماماً في كل حالة، لكنّ المرء يفوته بعض العلم إذا ما اقتصرت حركته على جانب واحد من الفجوة. وسيكتشف المرء عند توماس مان على وجه التحديد، أنّ ثمة حيلة في لعبه بالاسم من أجل اجتياز تلك الهوّة، وهذه الحيلة تشكّل إشارة تمويهيّة وتبيّن أن المرجعية هنا تعود إلى الحالة التجريبية الخاصة به وإلى ذات توماس مان التي لا تخطئ. وقد فعل الموسيقيون هذا الأمر من باخ إلى شوستاكوفيتش.

الدراسية لهذه المحنة التي نجد فيها المسكين السيد فريدمان وتجربة الحياة القاسية تجرفه بعيداً وعندما تخجله غيردا من خلال نظراتها، للمرة الأولى، يغدو الرجل الشاحب أكثر شحوباً، وينمو في داخله «غضب غريب وحلو وجذاب». وينمو هذا الغضب إلى حد يغدو فيه «غضباً عاجزاً وشهوانياً» ويقذف إلى داخله «غضباً عاجزاً وحلواً وموجعاً». (VIII، 89–96). وهذا الغضب الذي جرى تصويره بإصرار ومتعة هو الذي قاده إلى تدمير الذات. فقد تساءل عندما طرحته غيردا أرضاً وهي تضحك ووقع في الماء، ما الذي يجري لعقله على وجه التحديد؟

«لعلها كانت الكراهية الشهوانية التي شعر بها، عندما نظرت إليه بنظراتها الذليلة، وقد كان لحظتها يقع كالكلب فوق الأرض ولا يستطيع التحكّم في الغضب الجامح الذي يسيطر عليه والذي كان يتوجب عليه أن يترجمه إلى فعل حتى لو كان الفعل موجّهاً ضدّه شخصياً». (VIII، 105)

لكنّ الشهوانية والغضب الجنوني أمران مختلفان نسبياً عن أصوات النايات والمزامير التي ظلت أعمال توماس مان تصدرها منذ زمن طويل، أعني موضوعة تريستان عن الحب

والموت وقد غطّت الإيروتيكية وميتافيزيقية الموت على امتداد القرن ما كان يمور في باطن هذا العمل، ولم يكن الموت والحب هما ما يتحركان في الأعماق بل الشهوة والعنف.

لقد ظلّ السيّد فريدمان الصغير، يوجّه العنف صوب ذاته، وبقيت حكايته تقف في طليعة مجموعة من القصص تدور كلّها حول موضوعة متشابهة، فقصص من أمثال: المهرّج وتوبياس مندرنيكل وخزانة الملابس، والثأر،، ولوسي الصغيرة والطريق إلى المقبرة، كلّها تتحدث عن اللامنتمين وعن الإذلال العميق وعن الغضب الذي لا يخضع للسيطرة[1]. لكنّ الأمر تغيّر نسبيّاً بعد عام 1897، أي بعد رحلة توماس مان الثانية إلى نابولي، فقد تحوّل غضب الأذلاّء إلى لون من العدوانية.

تتحدّث القصة القصيرة، التي تشكّلت في صيف روما في عام 1897 عن شخصية انطوائية خجولة، وهذه الشخصيّة، في ضوء إحدى المراجعات المبكّرة للقصة تجمع بين «القلب

---

(1) إنّ تراكم المشاهد يجعل من المراقب الخارجي يشعر بالمهانة –ديدنر يسمّيها «مشاهد ساخرة» هو أمر لم يخفَ على دارسي توماس مان من الفيلولوجيين:

Burghard Dedner, «Entwürdigung. Die Angst vor dem Gelächter in: «*Heimsuchung und suBes Gift*, 102 – 87 .ص

الطيّب وقلب بهيمة بشرية يناماًن إلى جوار بعضهما بعضاً»[1].

يُدعى صاحب هذه الشخصية توبياس مندر نيكل، ويقوم الأطفال بملاحقته بأبيات شعرية ساخرة، ولا يعتدل مزاجه إلا إذا كان في وسعه أن يرثي لآلام الآخرين.

أخذ مندر نيكل ذات يوم يتمشّى فوق ليرشنبيرغ، حيث كان أحد التجّار يمسك بكلب من كلاب الصيد. دار توبياس مندر نيكل حول الكلاب دورات وسأل بعينين مسبلتين وصوت خفيض لاهث عن سعره (VIII، 145). وهذا المشهد ذو صلة بعيدة بمسألة بيع الظلّ في بيتر شليم هيل[2]. أخذ الرجل رفيقه الجديد إلى المنزل وسمّاه إساو. وعندما كان إساو يصخب، يستولي على مندر نيكل بقوّة مثلما كان يقع

(1) قارن بـ: Hans Rudolf Vaget، *Thomas Mann, Kommentar zu sümtlichen Erzahlungen*، München, 1984، ص. 71.

كان لودفيج إيفرز، كاتب هذه المراجعة الذي ظلّ يتأرجح بين الشعور بالاستلاب والإعجاب، صديقاً لهاينريش مان و«العدو الشهير» لتومي. انظر: *Briefe an Grautoff* ص. 90، وكان يعد نفسه (uringe) أي ممن ينتمون إلى الجنس الثالث كما يتبدى في رسالة لهاينريش الذي يبدو أنه كان يمتلك معلومات حسنة عن حاجات توماس مان المراهقة. وقد كتب هاينريش إلى تومي (كذا)؛ إنّ إقامة توماس مان علاقة جنسية مع فتاة شابة غير شبقة يمكن أن يمثل علاجاً له. قارن بـ: Harpprecht, *Thomas Mann*. ص. 95.

(2) بخصوص النصّ الفرعي لمشهد البيع انظر: Detering، *Das offene Geheimnis*، ص. 163 – 165.

مع السيد فريدمان الذي يستولي عليه «غضب قويّ ومفرط» وبعد أن يقوم بضرب الكلب يتقدّم نحوه بصلابة وبرود كما كان نابليون يفعل أمام جيش مهزوم.

كانت صورة بطل توماس مان في هذه الحقبة موجودة فوق طاولة الكتابة، وعندما كان إساو يجرح نفسه بسكّين المطبخ، لسوء الحظ، كان سيّده يعتني به بإخلاص، لكنّه كان يعود إلى مزاجه السابق، عندما كانت صحة الكلب تتحسّن. «كان وجهه يبدو شاحباً ومملوءاً بالألم، وكان يتابع بنظرات غيورة وحائرة وحسودة وشريرة قفزات إساو غير المتوازنة، إنه شاحب مثل فريدمان، شاحب مثل وجه دستويفسكي[1]، شاحب مثل شخصيات توماس مان المتأخرة. لذا فإنّ السارد يصف قطار الحوادث التالي بأنه «ملغز» إلى درجة استثنائية (VIII، 141):

«كان ما جرى صادماً وغير قابل للتخيّل إلى الدرجة التي أرفض معها أن أحكيه على نحو تفصيلي. بقي توبياس مندر نيكل ينحني قليلاً إلى الأمام، ويداه تتدليان وشفتاه مضغوطتان ومقلتاه ترتعشان في محجريهما على نحو مخيف. فجأة، ومن خلال قفزة

(1) قارن: *Dostojewski-mit MaBen* ص. 16 وما يليها.

مجنونة، أمسك بالحيوان وفي يده شيء ضخم يلمع، بعدها طرح إساو أرضاً بضربه من ذراعه الأيمن وصلت عميقاً إلى صدره. لم يصدر عن الكلب صوت لأنه سقط على جانبه وهو ينزف ويرتعد» (VIII، 150).

لم يكن الغضب الجنوني موجّهاً على نحو مدمّر ضد البطل بل ضد الكلب المحبوب–المكروه الذي قضى مندر نيكل عليه. ولم يكن هذا الكلب الأخير في هذا العمل، الذي لقي مصيراً مرعباً كما أنّ السكّين لم يكن السكّين الأخير الذي رأيناه يلمع هناك. فضلاً عن أنّ توبياس مندر نيكل، كما سبق وأن تمّت الإشارة، يحمل الحروف الأولى لاسم مبدعه.

سطّر توماس مان، بعد عام من عودته إلى ميونيخ قصة أخرى «مليئة بالألغاز» كما يتبدّى، في عنوان القصة الفرعي «خزانة الملابس». وقد ظل مان يكرّر، بين الحين والآخر، بأنّه دوّن تلك القصة «تحت تأثير المشروبات الكحولية» على خلاف عادته، وهو ما يمكن للمرء أن يتبيّنه. (XI، 718).

تتحدّث القصة عن ألبرشت فان ديركفالن، المصاب بمرض عُضال مُميت والذي قطع رحلته في القطار المتجّه صوب روما ونزل في بلدة شبيهة ببلدة لوبك، حيث أقام

في بنسيون صغير، هذا إذا لم يكن قد غفا في القطار وكان ذلك كلّه مجرد حلم. وفي غرفته التي تحوي سرير توماس مان الضخم المصنوع من خشب المهاغوني، ثمّة خزانة ملابس تظهر فيها مساءً فتاة شابة عارية تحكي له حكايات:

«كانت النهايات حزينة تماماً، وتبدو وكأن اثنين يحتضنان بعضهما على نحو لا ينتهي. وفي اللحظة التي تنطبق فيها الشفاه فوق بعضها، تغرس هذه، في المنطقة الواقعة فوق الحزام من الجسد، سكيناً عريضاً في بطن ذاك لأسباب مناسبة وهذه هي النهاية» (VIII، 160)[1].

---

(1) علّق راينهارد باومغارت على هذه الخاتمة:

«هذه جملة، بقدر ما هي عذبة في إيقاعها، بقدر ما هي كئيبة في واقعها وشديدة الوضوح ومخادعة تماماً. فلماذا ينبغي أن يتمّ طعن أحد هنا، رجلاً كان أم امرأة ولأيّ «أسباب وجيهة» يا ترى؟ «وهل التأكيد على الضربات العادلة «فوق الحزام» لا تشير بصمت إلى أنّ المنطقة الواقعة تحت الحزام هي التي تجذب السكين إليها؟ وفي كلّ الأحوال فإنّ الأسباب الحسنة والرديئة تبقى في دائرة المسكوت عنها وكأنها مفهومة بذاتها.

(*Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Brecht*, Frankfourt am Main 1993, 50 .ص).

كما أنّ الأسباب الوجيهة لم تتضح في العرض الذي قدّمه أندرسن في: „*Geschichte aus den Dünen*„«، التي قد تكون من بين مصادر توماس مان في «خزانة الملابس». قارن بـ: «Maar، *Geister und Kunst*، ص. 50 وما يليها».

تحوّل الغضب بخصوص الإذلال المملوء بالمعاناة، باقتضاب، إلى أسباب مناسبة لموت هذا الفريق أو ذاك والتجنب اليقظ الدال على جنس التذكير أو التأنيث أمر واضح تماماً. كقوله «هذه في ذاك» يلجأ توماس مان إلى هذا الاستخدام غير المألوف، وغير الصحيح إلى حد ما، حتى لا يقال بأنّه يتحدث عن اثنين مثليّين، وإلا فلم يكن ثمة سبب يدعو إلى إخفاء الضمير سواء أكان يعود إلى المذكّر أو المؤنث، ولا أحد يعرف إن كان هو الذي طعنها بالسكين أم أنها هي التي أقدمت على ذلك.

كما يلفت النظر قطع الزجاج الملّون التي رمى بها توماس مان في وجه الحقيقة العارية. إنّ واقعة «إقدام أ على طعن ب»، هي واقعة لا يتحدث السارد عنها بوصفها حدثاً معاشاً أو مسترجعاً فالسارد يجد ذاته في أسطورة، لا ترويها شخصية حقيقية بل أخرى حُلُمية وغير واقعيّة، وقد استطاع هذا الموتيف –الذي تحوّل من خلال هذا التوظيف إلى العالم الأكثر بعداً عن الوهم– أن يحتلّ عالم توماس مان عبر مشروعات لا نمتلك عنها سوى معلومات غير مباشرة. فقد كتب بيتر مندلسون –وهو أوّل من كتب سيرة لتوماس مان– تعليقاً يخصّ هذه النهاية الأسطورية المضلّلة:

«فوق الحزام، كما قيل بصراحة، وليس أسفل منه، القتلة، والقتلة اللصوص وقتلة الشهوة الجنسية يعودون، وهم يحملون سكاكينهم، إلى خيالات الشعراء الشباب بين الفينة والأخرى أو إلى المشروعات الروائية السالفة الذكر على أقل تقدير. فمن «قاتل العار» إلى «قاتل المحيط». كان يتوجب عليهم أن يمتلكوا أسباباً معقولة»[1].

إنّ السكين ينغمس في عالم بودن بروكس Budden Brooks أيضاً الذي لم يكن من السهل أن يتسرب إليه شيء. ففي هذا العمل الرائع الذي يعود إلى العام الذي كان فيه توماس مان في الخامسة والعشرين من عمره، والذي يُعدّ الرواية الكبرى للعائلة البرجوازية، ثمة مساحة ضئيلة للحوادث الفاضحة قياساً إلى «مندرنكيل» Mindernickel

(1) انظر تذييل الطبعة الفرانكفونية (*Fruhe Erzahlungen*) التي نشرها بيترمندلسون، 1981، ص670. إن السكاكين لا تبدو في مخطّطات توماس مان القصصية وحدها، بل إنّها تتجلّى في أحلامه، ففي الجزء السابع من يومياته يسجل الخاطب الشاب «حلمه الصباحي» عن كاتيا: «عندما سألتْ عن الدواء الخاص بي، سقطت كلمة «الغيرة» بيننا على نحو من الأنحاء وقلت: «دعيهم يشعرون بالغيرة منّي! فكلّما شعروا بها. كان ذلك أفضل!». عندها تناولتْ سكيّن المطبخ من على الطاولة وهددتني به جدّياً. (*Notizbucher*، 7–14، S. 103)، وقد تمّ تدوين الحلم بتاريخ 1904.

و«خزانة الملابس» Kleiderschrank. ففي منغ شتراسه، ينصبّ اهتمام المرء على الخارج، أما السكاكين فلا ترتفع إلا أثناء تناول طعام الغداء. لكنّ ثمة عضواً في عالم السيناتورات غالباً ما يفتقد هذه المكانة. وهذا الشخص يدعى كريستيان، وهو شخص لا منتم وخاسر، وإليه نسب توماس المقاطع الذاتية الخاصة به، التي لا يستطيع أن يودعها لدى شخص مثل هانو أو لدى شخصيّة سمّيّه توماس. إنّ توماس بودن بروك هو الذي يحافظ على المنجز الأخلاقي وهو بطل الضعف، أما هانو فهو ذو حساسية متأخرة، في الوقت الذي يكون فيه كريستيان هو المتلقي الحقيقي لكلّ ما هو غريب، وهو المتّصف بالوَهَن العصبي الذي أورثه له سيّده سرّاً وهو يشترك مع توماس مان في الاضطراب والميل نحو التهريج والانحلال وهي التي ظل توماس مان يقاومها في أعماقه[1]. كما أنه يحكي حكايات غريبة يستقيها من تجارب تعود إلى مؤلفه.

ولسنا ندري إذا كان توماس مان يعتقد بأنّ كلّ أعصاب الجانب الأيسر الخاصّة به قصيرة جداً. ومن جهة أخرى

---

(1) قارن: Hans *Wysling im Thomas-Mann-Handbuch*, hg. von Helmilt Koopmann, Stuttgart 1990، ص. 368 وما يليها.

فإننا ندرك تماماً أنّ من غير المستبعد أن يكون توماس مان قد ترك كريستيان المريض يظهر،فذلك كلّه مستقى من وقائع سير ذاتية. فهذا هو كريستيان يتساءل في أثناء الخصام الذي أثاره أخوه «هل تمرّ بك، يا ترى، أشياء شبيهة، بحيث إنك عندما تجيء في أثناء الظلام إلى غرفتك ترى رجلاً يجلس فوق الكنبة الخاصة بك فينحني لك الرجل في حين لا يكون ثمة رجل هناك؟...» (I، 578). إنه يمتنع عن القول بأن هذا الرجل هو الشيطان. ومن جهة أخرى فهذه ليست سوى تجربة المؤلف المحتمل في بودن بروكس، كما تمت عملية استعادتها في بالستيرنا وفيما بعد الفصل الخامس والعشرين في «دكتور فاوستوس»[1].

فإذا كان ثمة أصل واقعي لهذه الأبعاد ذات المنحى الأسطوري في الغالب، وإذا كان كريستيان ذاته لا ينطق

---

(1) في سنّ متقدّمة رأى توماس مان في ساعة من ساعات ما بعد الظهر الشيطان في باليسترينا، وهو يجلس فوق إحدى الكنبات. وهي رؤية أثرّت فيه بقوّة. وقد روى ذلك للمصمّم والشاعر والرسام فابيوس فون غوغل، عندما كان غوغل يستعد للقيام بزيارة مطوّلة لروما. وعن طريقه روى مندلسون هذه الحكايات إلى الأجيال اللاحقة.

Der zauberer. Das Leben des deutschen Schnftsellers Thomas Mann. ErsterTeil. 1875-1918, Frankfurt am Main، 1975، ص. 292 وما يليها.

في أثناء هذا الهراء الواضح بغير الحقيقة، فإن الحذر مطلوب إزاء هذا الغباء الفجّ، وهو ما قد يكون صحيحاً. وفي كل الأحوال ينبغي أن يتم الاحتفاظ بهذه الأحداث في الذاكرة، مع حكايات الديك والثور التي تدخل المتعة إلى أجواء العائلة:

«لكنّ كريستيان لا يُصغي، فعيناه تحومان في أرجاء المكان وهو غارق في التفكير، وسرعان ما يبدأ يحكي قصة فالبيرسو وهي حكاية القتل والموت التي تصدر عن واحدة من تجاربه الذاتية، ويلي ذلك قيام الفتى باستلال سكّينه» (I، 271).

هذه هي المرّة الأولى التي يتم فيها إسقاط كلمة «قتل» Mord منذ أن خلطت توني بينها وبين الاسم الأول لصاحبها Morten Schwarzkopf، بعناد وعلى نحو غير معقول. (I، 123ff).

لم يكن توماس يرغب في سماع ذلك، وهو يعطي الانطباع بأنّه «يعتقد أنّ كريستيان يبالغ ويمزح... مع أنّ الحال ليست كذلك». وهذا يجيء على النقيض من «خزانة الملابس» التي لم يكن قادراً على أن يرسم فيها مساراً واقعياً بما فيه الكفاية، فيصرّ السارد في هذه المرة بأنّ كل الأحداث في الرواية قد حدثت من قبل. وليس من قبيل المبالغة أو الهزل

أن يقال إنّ كريستيان كان ذا صلة بحادثة قتل تم فيه استلال السكيّن في الجنوب، وعلى الأرجح في عالم الجريمة السفلي حيث كان هذا الراوي في منزله، كما سيذكر بعد صفحتين. ولم نعلم أنه شعر بالذنب جراء مشاهدته لذلك، فالبروتستانتية والضمير في هذه الرواية تنضافان إلى توماس الذي يوصف بأنه من قرّاء شوبنهور.

هنا يتّحد المنحلّ والأخلاقي في الشخصية الرئيسة التي تجلّت في الأقصوصة الصادرة عام 1903 والتي ظل توماس مان مرتبطاً بها إلى سنّ متأخرة، فلدى تونيو كروغر، الفنان الشاب الذي يعشق من أعماق قلبه، جاذبية الأشياء السطحية، الكثير من سمات هانو وتوماس، لكنه لا يمتلك شيئاً من شخصية كريستيان بما تنطوي عليه من جاذبية وغواية. ففي تونيو كروغر تظهر السكاكين مسلوبة القوة وتتبدى على نحو أدبي بوصفها «الرقص الفني للسكين» (VIII، 334) أي في رقصة السكين التي تؤديها حورية البحر التي ستغدو بمثابة الموتيف الرئيس في دكتور فاوستوس بعد أربعين عاماً[1]. هنا يتجلّى تكنيك جديد، واتجاه جديد يجترحه توماس مان وهو يتحدث عن القديم. فلم تعد القسوة تتسلّل إلى عالم الأحلام

---

(1) قارن: *Geister und Kunst,* ص. 108 — 116

كما في «خزانة الملابس» كما أنها لم تعد تختبئ في الحواف الغرائبية. فقد اكتسبت الكثير من الأهمية واعتلت إلى مستوى رمزي. إن هذه التقنيات الثلاث التي تلمّس توماس مان الطريق من أجل تطويرها والتي سعى إلى توسيعها على نحو فعّال، صارت تنتمي منذ تلك اللحظة إلى رصيده ولم تتغيّر حتى النهاية وبقيت تبعث من عمل إلى آخر.

إنّ إرادة الكتابة التي بدأت على نحو مثالي من «تونيو كروغر» لم تمنع –بل لعلّها سهّلت– للسرد أن يأخذ بوضوح طابعاً سير ذاتي، إلى الحد الذي صار المؤلف يوقّع الرسائل باسم تونيو كروغر[1]. فليس ثمة تفصيلات كثيرة في القصة، لا نستطيع معها أن نقول إنها تتفق مع الحياة الواقعية. كما أنّ الحكاية الخاصة الموجودة في الفصل الخاص بالسفر مستقاة من تجربة توماس مان، عندما تقوم الشرطة بالتحقيق مع تونيو كروغر في أحد الفنادق الذي يقع في بلدته، «بسبب أنواع متعددة من الكذب ومخالفات أخرى». وعندما يتبيّن الخطأ، يقوم صاحب الفندق بالاعتذار من البطل الذي اتهم زوراً وبهتاناً:

«كان الضابط يؤدي مهمته بطبيعة الحال مع أنني

(1) قارن: *Regesten und Register,* ص. 49 (3/03)

أخبرته، على الفور، بأنه يقف في الجانب الخطأ...»

هكذا؟ فكّر تونيو كروغر (VIII، 317).

تجيء «هكذا» بمثابة نبوءة متطرفة، تذكّر بذلك الصمت الذي يقول الكثير والذي تمسّك به تونيو كروغر، بعد سؤال صديقته الرسامة ليزافيتا، التي كان يقدّم فن المونولوغ في رسمها. فقد حكى لها عن مصرفي يكتب الأقاصيص في أوقات فراغه على الرغم، «أقول على الرغم» من أنه لم يكن بريئاً بما يكفي تجاه مهنته الرفيعة، بل إنه على النقيض أمضى عقوبة السجن «لأسباب مقنعة»، كما يقتبس تونيو كروغر على نحو شبه حرفي من «خزانة الملابس».

في السجن تلقى المصرفي إشارات دالة على موهبته، الأمر الذي جعل كروغر يستنتج بأن «من الضروري أن يمضي المرء عقوبة في المنزل لفترة ما كي يصبح كاتباً». وقد سألته ليزافيتا إنْ كان في ذاكرته ثمّة فنانون آخرون، لكنْ تونيو كروغر لم يجب «فقد صمت وزوى حاجبيه المائلينْ وشرع يُصفّر» (VIII، 298f). إنّ هذا الصمت والصفير يقولان الكثير، ولو أردنا تحويل هذا الصمت إلى كلام لقلنا إنّ كروغر ذاته ليس بعيداً عن هذه التجربة أو على الأصح عن هذا الفعل الذي قاد زميله إلى السجن «ولأسباب مقنعة». لكن ما طبيعة تلك

التجارب يا ترى؟ إنه لا يوجد سوى فقرة مبكّرة تعطينا بعض الدلالات في هذا السياق. ففي الفصل الثالث نستمع إلى الماضي القريب للفتى البرجوازي الهارب:

«إنه يعيش في المدن الكبرى في الجنوب، وقد شعر بأنّ فنه سينضج ويتفتح تحت أشعة شمسها هناك، ولعل ذلك يعود إلى الدم الذي ورثه عن أمه، وهو الذي قاده إلى هناك»[1]. «ولكن بالنظر إلى أن قلبه كان ميتاً وليس فيه أثر للحب، فقد وقع في مغامرات شهوانية ثم أوغل في الشهوانية والإثم المتجدد قُدماً، أي أنّ هذه التجارب كلفّته الكثير من المعاناة الشديدة».

.(VIII، 290)

إنّ وقوع الرجل الذي كان يوقع باسم تونيو كروغر في

(1) هذا «النضوج الشهواني» لفنه، أمر سبق لتوماس مان أن وعد به نفسه عندما كتب لغراتوف يخبره قبل أن يذهب في رحلته صوب الجنوب، بأنّه لا يستحق لقب فنان «إذا لم يتمكن من كتابة اثنتي عشرة أقصوصة في إيطاليا». قارن بـ: (*Briefe. Grantoff*. S59).

إن «دماء الأم» التي تجذبه إلى هناك، هي واحدة من بين إشارات كثيرة سير ذاتية في هذه الأقصوصة: فيوليا برونس والدته المولودة في البرازيل، كانت ذات «ميول للجنوب» وللفن وللعالم البوهيمي. وهي كلّها ميول ورثها توماس مان عنها، وكان يقدّمها، على طريقة غوته، ممزوجة بالموسيقى واللذة والغزل. قارن بـ:

(*Thomas Mann, Angst E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955*. Frankfurt am Main, 1992, ص. 162).

مغامرات شهوانية في الجنوب، هو أمر لا يستطيع أن يتخيّله سوى كاتب سيرة الشاب تونيو كروغر أما عن الإثم المتجدد الذي تحدّث عنه، فهو أمر ما يزال إلى اليوم موضع اهتمام الدارسين.

إنّه بالتأكيد لون من الإثم الذي لا صلة له بالوسواس المرضي، وهو إثم يوجد في المنطقة ذاتها التي سبق لدستويفسكي أن وجد طريقه عبرها إلى الجحيم. ويمكن للمرء أن يعد ذلك كلّه لوناً من التفاخر الكاذب الذي يضخّ بعض الدم في عروق البطل الشاحب[1]. لكنّ الحكاية لا تنتهي بـ «تونيو كروغر»، كما أنّها لم تبدأ به، فكل شيء سيتلوّن بعد ذلك بالشهوانيّة والخطيئة القاتلة.

---

(1) رأى كورتسكي الأمر على هذه الشاكلة وهو يعلّق على هذه الفقرة: «هذا هو ما فكر توماس مان فيه بكل بساطة، علماً بأنّ رسائله إلى صديقه لا تروي شيئاً من ذلك على الإطلاق (*Das Leben als Kunstwerk,* ص. 76).

وهذا أمر غير صحيح بالمطلق فهناك آثار للمسألة سبق أن رُوِيت: فهل ترى كان ينتظر أن يبوح توماس مان بهذا السّر في رسائله؟ إن كورتسكي يفتقد إلى الإدراك الأدبي بخصوص هذا الهبوط وهو يختم بالقول إنّ على المرءأن لا يتعامل مع توماس مان طبقاً لما يقوله حرفيا، ويجيء وهذا الفصل تعليقاً على الخلاصة التي وصل إليها.

فتسلي بوتسلي[1]

اعتاد توماس مان أن يصف بدقّة، الدم الذي ينزف قطرة قطرة والدم الذي يسيل والدم الذي يتدفّق ثم صار يصف مع مرور الوقت الآثار المادية للدم، فتدفّقه حاضر حتى في المظاهر غير المرئية.

تنتمي إلى هذا اللون الحكاية البريئة التي كتبها توماس مان قبل عام من كتابته للحكاية الأقل براءة وهي «الموت في البندقية» وكانت تلك بعنوان «كيف تشاجر يابيّ ودو إيسكوبار» التي لا تضيف الكثير إلى ما يقوله عنوانها. تستعيد الحكاية تجربة قضاء العطلة في ترافي موندي Travemünde، حيث جرى شجار بين شابّين صغيرين يقوم السارد الذي يبلغ ثلاثة عشر عاماً باستعادته من خلال صديقه جوني بيشوب. وجوني هذا الذي كان يستلقي إلى جواره عارياً هو «كيوبيد صغير نحيف» وهو «شبيه إلى حدّ ما بامرأة حافظت على شبابها» مع ابتسامة ساخرة وعينين شبيهتيْن بعيون البنات، بمعنى أنّ مسألة الالتباس الجنسي لا تختفي حتى في أثناء

(1) المترجم: إله الحرب والشمس والتضحية في ديانة الأزتيك في أمريكا الوسطى.

الإجازة (VIII، 427ff). كان كلّ من يابي ودو إيسكوبار يعجبان بالخشونة التي يستمتعان بها مساءً كالكبار، وقد اشتبكا بسبب إحدى النساء وتبارزا علناً فوق الشاطئ. تجمّع المشاهدون وبدأ العراك وانتهى من غير كبير أضرار باستثناء ضربة فوق أنف إيسكوبار خلّفت آثاراً وقد ظلّت الضربة تلفت أنظار توماس مان بإلحاح:

> «كان الدم يسيل من بين أصابعه إلى ملابسه، فلطّخ بنطاله الخفيف وظل يتساقط حتى وصل إلى حذائه الأصفر» (VIII، 441).

وعلى الرغم من الرعاف الذي سال من الأنف لم يكن الشجار مؤذياً لكنّه ظل يسكن مخيلة السارد الذي بقي ينتظر الشجار الذي اتخذ أشكالاً مهدّدة على نحو محموم. كان السارد يخشى الصدمات التي يمكن لمنظر الشجار الجدّي العنيف «الذي يمثّل مسألة حياة أو موت» أن يجعله يحلم وهو مستيقظ، بأنّه واحد من المتعاركين «فالغضب والارتعاش والكراهية التي تمزّق الدماغ وحالات النزق السريع والثأر» تجيء ضرباتها «عمياء ودموية تسلب الخصم إنسانيّته» (VIII، 431ff). فالصراع بين الحياة والموت بوصفه لوناً من لعبة تقوم على الاستبطان، هو وسيلة جديدة وأنيقة

لتقريب ما هو بعيد وإبعاد ما هو قريب.

إن ثمة موضوعة تطوّرت في أعمال توماس مان الخاصة بهذه الحقبة ثم صارت أكثر قوّة على مرّ السنين. فلم يعد السارد هو الذي يتولى الإشارة إلى الفعل الدموي، بل صار على المجرم أن يروي بعض النقاط. لقد عرف تونيو كروغر، كيف يتحدّث من خلال الصمت. لكنّ الصمت لم يكن طويلاً بما يكفي، وصارت الحاجة للاعتراف الذي يبعث على الارتياح تزداد بقوّة، ففي «الجبل السحري» و«يوسف» و«دكتور فاوستوس» و«المُختار» ثمة مشاهدات عابقة بهواء الاعتراف المجهّز منذ زمن طويل.

ابتدأت فورة الاعتراف في «النادرة»[1]، التي صدرت عام 1908 في ضوء الصلة بمسألة الحياة المزدوجة. ففي نهاية عشاء احتفاليّ ظلّ المضيف السّيد بيكر، زوج أنجيلا الشابة المحبوبة من كل الأطراف، يؤكد أنّ الناس يحسدونه على زوجته ويهنئونه بها ويباركون له. «فجأة ساد الصمت. ينهض بيكر، المدير بيكر شاحباً كالموتى»:

---

(1) موضوع القصة مأخوذ من ملاحظات توماس مان عن Maja، وهي رواية تحكي قصة المجتمع في ميونيخ التي كان توماس مان يخطّط لكتابتها بعد «بودون بروكس» لكنها لم تكتب ولم تر النور، لكنّه وظّفها في «دكتور فاوستوس».

«مرة واحدة تتصارع الكلمات في صدره، وعليه أن يبوح بها دفعة واحدة، كما أنّ عليه أن يتحرّر من الحقيقة التي حمل وحده عبئها على كتفيه».

كان الضيوف المصابون بالشلل والجمود والذين كان بعضهم جالساً وبعضهم الآخر واقفاً، يتابعون هذا الانفجار الجنوني –يستبق هذا المشهد مشهد الاعتراف النهائي لليفركونس في الدكتور فاوستوس –ولم يصدقوا أسماعهم عندما شرع بيكر يرسم الصورة لزواجه «وما يعيشه من جحيم جراء هذا الزواج» (VIII، 414). فأنجيلا الملائكية، هي في الواقع، مسخ ومزيّفة وكذوبة وفظّة. ثم أضاف بيكر على نحو مفاجئ:

«إن نشاطها الوحيد على امتداد الأيام هو اختراع طرق شنيعة ومبتكرة لتعذيب قطتها، وقد ظلّت تسعى من خلال مزاجها الشرير لتعذيبه وكانت تخدعه، بلا حياء، مع الخدم ومساعدي العمال الحرفيين والمتسولين الذين يطرقون الباب وجعلت منه ديوّثاً».

ليس الكلب هذه المرّة، بل القطّة، ومعها يقترن اللّذة بالألم من جديد، وعلى خلاف ما يحدث في مناسبات لاحقة، فإنّ الأمر لا يتعلّق بالذنب الذي يعترف به الخاطئ

بعد فترة صمت طويلة. فالاعتراف هو ضرب من الاتهام، لكنّ الذنب يؤثر في المشتكي أيضاً. فالرجل الشاحب يصيح في المجتمعين حوله ليوضح لهم «كيف تمكنّت أنجيلا من جذبه إلى هوّة فسادها وكيف تمكّنت من أن تهبط به وأن تلّوثه وأن تسمّمه» (VIII، 415). إننا لا نعرف مدلول هذا الأمر، على وجه اليقين، لكنّ الفعل يسمّم، يسبق ما سيقوم توماس مان باستخدامه في «الدكتور فاوستوس» حيث يتهمّ ليفركون نفسه بأنّه كان له تأثيرات مسمومة على الصبيّ الذي يعشقه. لقد تمكن ملاك السمّ وأنجيلا المزيفة من إغوائه وجرّه إلى قرار الجحيم، وتمّ نقلها معاً بعد اعترافهما إلى أحد المصحّات العقلية.

تجيء نهاية المحتال فيلكس كرول على هذه الشاكلة، فالجزء المتبقّي من الرواية التي شرع توماس مان بكتابتها ابتداءً من عام 1919م والتي يَعِدُ عنوانُها بالاعتراف، تبدو مملوءة بالغواية لكنّها لا تشير، إطلاقاً، إلى أيّ لون من ألوان الشعور بتأنيب الضمير بل إنّه يشعر بالمتعة الكبرى من خلال الهبوط إلى الهاوية التي تقوده إليها معلّمة الحب الرديئة روزا، ففي كل ليلة وهو جالس في المقهى، تومئ روزا إليه، فيصعد معها إلى العربة في أثناء تساقط الثلوج، ويكون من الطبيعي أن

يضع ساقه فوق ساقها (VII، 379ff). فبصحبة هذه المومس الهنغارية ذات الجسد الصبياني والرزانة المتّجهمة التي ستعود للظهور مجدّداً في «يوسف» و«الدكتور فاوستوس»، سيتعلّم فيليكس كل شيء عن اللّذة دون أن يستشعر أيّ إحساس بالذنب. أما الشيء الوحيد الذي يذكّر بدستويفسكي فهو الصّرَعَ القديم الذي يعاني منه وحتى هذا الصّرَع فإنّه أمر يدّعيه أمام طبيبه الرسمي لا أكثر. إنّ العنف يظهر على الهامش هاهنا، فهذا العنف يأتيه من سادة «هذه الطيور الميّتة» أي من القوادين، الذين يخشى فيليكس كرول سكاكينهم «التي يقبضون عليها باسترخاء» (VII، 378). وسيتحوّل هو نفسه إلى قواد لروزا، مع أنّه يكره هذه الكلمة القبيحة: فسلفه هو قصّاب مبتدئ، دخل السجن «نظراً لأنه ارتكب فعلاً دمويّاً» (VII، 382).

وفي خاتمة المطاف فإنّ فيليكس ينتهي في السجن نظراً لمغامراته ذات الطابع الاحتيالي،حيث يوجد تونيو كروغر نظراً لجرائمه المصرفيّة. إنّ من السهل أن ننسى أنّ كرول كان قد كتب مذكراته في السجن. وثمة موضع في مذكرات توماس مان يبيّن أنه قد يكون دخل السجن لأسباب أكثر خطورة من تلك الحيل.

«أخبرتني ك [اتيا] عن مقتل موظف البريد الذي يتولّى نقل الأموال في برلين، على يد مجرم -جنتلمان في فندق أدكون، ولفت نظري الترتيبات الخاصة بذلك المحتال» (1919/1/5).

ولسنا ندري إن كان المحتال هو ذاته الذي يتوجّب عليه تكرار تلك الترتيبات أم أنّ عليه أن يكون شاهداً أم مشاركاً في الجريمة أم شخصاً يتم القبض عليه. لكنّ وجود فعل دموي خاص بواحد من الأطفال المحظوظين يتطلب العلنيّة في قصة ذات طابع ساخر، يعني شيئاً بخصوص إلحاح هذه الموضوعة التي تعامل توماس معها بنوع من البرود.

إنّ ما ظلّ يسحر توماس مان بخصوص شخصية فيليكس كرول هو «صراحة سيرته» كما كتب في كتابه «وصف موجز لحياتي» (XI، 122) لكنّ مان صار أكثر صراحة في عمله التالي الذي يُروى بضمير الغائب المذكّر: «التائه في المقبرة الشمالية في ميونيخ وقارب بولاد الكئيب، والرجل المتأنّق العجوز الذي اشتعل رأسه شيباً وقائد القارب المشؤوم في الجندول وتاديسيو وعائلته والرحلة الفاشلة جرّاء خلط الحقائب والكوليرا والموظف المستقيم في مكتب السفريات والمُنْشِد المتجوّل الشرير، كلّ ذلك، وأي شيء آخر تحبّه».

إنّ كل شيء في «الموت في البندقيّة» مستمدّ من الواقع كما الحال فيما يخصّ تونيو كروغر الذي يشير توماس مان إليه على نحو صريح (XI، 124). كما أن العمل الأخير في هذه السلسلة جاء منبثقاً من الواقع، ولدينا القليل من الأسباب للتشكيك في واقعيّة المُنشد المتجوّل الذي يبدو لنا غريباً نحن الذين بقينا في الوطن. لكنّ توماس مان ادّخر الظهور الحاسم لنفسه في عمله «فاوستوس»، وإنّ كان سبق له أنّ طوّف بهذه الفكرة في «الجياع»، ففي هذا الكتاب يصاب شاعر يدعى ديتلِفْ بصدمة اللقاء الليلي بعد ذهابه إلى المسرح. كانت الساعة الثانية بعد منتصف الليل بعد ذهابه إلى المسرح وقد بدأ الثلج يتساقط والعربة تنتظر على نحو يشبه لقاء كرول بروزا للمرّة الأولى، عندما شاهد ديتلف رجلاً يرتدي ملابس رثّة يحّدق فيه، كان رجلاً متوحشاً ذا وجه أجوف ولحية حمراء وملامح توحي بالخسّة، لهذا فلم يكن في وسعه أن ينسى ذلك الاختبار الشهواني والجشع أو أن يتخطاه» (VIII، 268f).

يبدو هذا الرجل شبيهاً بالمنشد المتجوّل في «الموت في البندقيّة» الذي «كان متوحشاً وجريئاً» و«حليق الذقّن» لكنّه أحمر الشّعر «وكان «ضامر الوجه، شديد الشحوب، ويدع

لسانه ينزلق في زاوية فمه. وتنطلق قهقهته عالياً لتبلغ الشرفة، حيث يكون أشنباخ متحجّراً في وضع الطيران أو الدفاع» (VIII، 508ff). وكان يريد أن يستعين بالشيطان ليسقط ليفركون في حالة تجمّد. أمّا في «الموت في البندقية» فنعلم حقيقة هذه الشخصية على وجه التحديد:

«كان يتجلّى بوضوح، أنّها لا تنتمي إلى أصل فينيسي، بل إلى عرق يعود إلى ممثل كوميدي من نابولي، وهو نصف قوّاد ونصف ممثل هزْلي [...]» (VIII، 507f).

مِنْ أين لأشنباخ أن يعرف، على وجه اليقين العِرْق الذي ينتمي القوّاد النابولي إليه؟ إنّ نابولي تظهر للعيان خلف مدينة فينسيا، حيث سبق لأشنباخ المفتون أنْ فقد سيطرته على نفسه. إنّ ثمة مجموعة من الحثالة الشرّيرين، تحوّل الشوارع ليلاً إلى أماكن غير آمنة، فيغدو السلب والنهب وحتى القتل أمراً شائعاً ومتكرّراً، كما أنّ التجارة اللاأخلاقية تتّخذ أشكالاً خطرة ومبالغاً فيها «على نحو لم يُعرف من قبل باستثناء الجنوب،أما في البلاد الشرقية فإنها متوطّنة» (VIII، 514).

إنّه الجنوب ثانية، حيث ضلّ تونيو كروغر السبيل دون أن يخلو الأمر من «لحظات الوعي والشعور بالخجل». وقد فكرّ أحياناً وقال: «لقد أمعنت في الذهاب بعيداً في التيه».

وقد فكّر أشنباخ على هذا النحو وهو يتبع الصبيّ في الأزقّة»
إلى أين سيقودني؟ فكّر أشنباخ وهو يسير خلف الصبيّ في الأزقّة، فكّر وهو يشعر بالارتباك، إلى أيّ طريق سيقودني؟ (VIII، 503).

أما بخصوص تحديد طرق التيه تلك، فإن توماس مان سيقوم بهذه المهمة بعد مدة من الزمن من خلال فقرة قليلة الأهميّة. ففي عام 1928 نشر توماس مان مقالة حماسيّة عن «أقصوصة سياسية» كان برونو فرانك[1] قد كتبها والتي تبدو في نبرتها وفي الكثير من تفصيلات حبكتها مشابهة لحكايات أشنباخ. وقد كتب توماس مان، المعلّم الممتّن، عرضاً لتلك الرواية تبدو فيه وكأنها لون من المونولوغ الذي يدور حول «موت في البندقية». إنّ مرسيليا تشكّل فضاء روائياً لرواية برونو فرانك، لكنّ بوسع أحداثها أن تدور في فينسيا:

«فهي تنحو الأسلوب ذاته فيما يخص «طابع الشياطين والأشباح، وصولاً إلى الكوابيس والرعب والغواية التي تبلغ حدّ الخطر بحيث تبدو النفس المهذّبة غريبة تماماً وتزداد النشوة المتهتّكة تدريجياً» (X، 698).

---

(1) المترجم: برونو فرانك (1887–1945) مؤلف ألماني وشاعر مسرحي ذو نزعة إنسانية، وقد هرب من ألمانيا النازية نظراً لأصله اليهودي حيث التقى بتوماس مان في الولايات المتّحدة.

في القصة يجد البطل نفسه ضائعاً في أحياء الدعارة و«معرّضاً لاعتداء رهيب في الشوارع التي تضمّ تلك البيوت». وقد أشار مُراجِعُ الرواية الذي بدت حركته ظاهرة للعيان بوضوح، إلى أنّ هذا الأمر يمكن وصفه بأنّه لا يترك زيادة لمستزيد: «فالتّيهُ في تلك الأزقّة وبين المصائد، حيث يتخلّص الرجل بوعي «عن طريق العقل»، مقابل صورة معتمة وبالغة الجمال لامرأة من بلد بعيد أيقظت الحبّ المدمّر في نفسه». (X، 699)

إن هذا كلام مملوء بالصّدى والرنين وهو يشبه نصف الجملة التي تلخّص وقائع الفصل الختامي التي يتوجّب علينا أن نفك رموزها بالطريقة التي تمّت فيها قراءة الاعتراف الملتوي في الرسالة الموجّهة إلى فيبر بخصوص نوعية المشاعر «التي تتفق بصعوبة مع توماس مان». إنّ كارمر البطل التراجيدي في رواية برونوفرانك «يبقى وحيداً في الحي السيئ السمعة، في تلك المدينة الشيطانيّة ويهلك بطريقة غامضة يصعب وصفها بمصطلحات عاطفيّة تقترب من جوهره» (X. 698).

ما الذي تعنيه تلك الجملة يا ترى؟ ومن هو الشخص الذي تتطلّب مشاعره ماهيّة محدّدة؟ أما الحي الموصوف بالسمعة السيئة mala-vita فإنّه يوصف بمصطلح إيطالي

وليس بالمصطلح الفرنسي الخاص بحي الدعارة في مرسيليا وهو، على كل حال، ليس المصطلح المستخدم في رواية برونو فرانك[1].

يلقى كارمر حتفه مطعوناً بين أحضان إحدى المومسات، في حين يموت أشنباخ موتاً ناعماً عن طريق الكوليرا. ويبدو أنّ انتشار هذا الوباء هو الذي منح توماس مان الفرصة كي يتحدّث عن الجزء الثاني من تجربة تونيو كروغر وكذا الحال بالنسبة لأشنباخ حيث يحمل الجنوب امتزاجاً حميماً بين توأمين :هما اللّذة والإثم. ولا يتعلّق الأمر بكونه يشتهي أحد الصبية، بل إنّ المسألة تتعلق بكونه يغامر بحياته. فأشنباخ هو بمثابة شخصية غير فاعلة تحرص على أن تبقى وتفشل في الحيلولة دون وقوع ما هو سيئ بل إنها تستمتع صامتة بوقوعه:

> «إنّ وعيه بالتواطؤ على ارتكاب الجريمة سراً، واشتراكه في الذنب، جعله ثملاً تماماً، مثلما يقود القليل من الخمرة الدماغ المتعب إلى السّكر» (VIII، 515).

إنّها مقارنة، لا أكثر، بين الألم الذي يمشي إلى جوار الجريمة يداً بيد. لكنّ ثمة أساليب أخرى للحديث عن الجريمة،

(1) قارن: Bruno Frank, *Politische Novelle*, Berlin 1928، ص. 147

180 –

كما توضح أعمال توماس مان المبكرّة، حيث تتخفّى في هوامشها الأبعاد الرمزية والإزاحة في الأحلام، وهاتان المسألتان موجودتان بقوة وفاعلية في «الموت في البندقية».

أما نقطة التحول في آلام اشنباخ فإنها تتمثّل في حلم مرعب. بدأ أشنباخ بعده وكأنه على استعداد لمغادرة العالم. فبماذا حلم يا ترى؟ لقد حلم بالإله الغريب ديونيسيس الذي نزل إلى الوادي مع تابعه مينداس للاحتفال بطقوس العربدة، كما صوّرها رودي Rohde، أحد أصدقاء نيتشه في Psyehe [1]. لا علاقة للأمر بالواقع، إنّه مجرّد حلم لا أكثر، كما أنه ليس حلماً شخصيّاً بل هو مشهد مستمد من تاريخ الأفكار والأساطير. لقد ظلّ تأثير الانتقال الثاني حاضراً بقوّة لكنّ البحث ظلّ جارياً عن المصادر الخارجيّة لكوابيس أشنباخ ليتمّ التغاضي، في تلك الأثناء، عن الدماء القريبة التي كانت تسيل في أعمال توماس مان المبكرة.

بدأ أشنباخ، بادئ ذي بدأ، بالدّفاع عن نفسه وكان اشمئزازه كبيراً «مثلما كان خوفه عظيماً، وكانت إرادته قويّة في الدفاع حتى النهاية عمّا كان له وحمايته من الغرباء

---

(1) المترجم: يشير المؤلف هنا إلى إيرفين رودي (1845–1898) وهو واحد من أكبر علماء الألمان في الكلاسيكيات ويشار هنا إلى كتاب Psyehe الذي ما يزال مرجعاً للطقوس اليونانية. وقد عرف رودي بمراسلاته مع نيتشه.

ومن الأعداء من أصحاب العقول ذات الكفاءة والأهميّة».

بعد ذلك بدأتْ مقاومة أشنباخ تتكسّر «فصارت نبضات قلبه شبيهة بقرع الطبول وبدأ دماغه لا يعمل بانتظام وبدأ الغضب يتحكّم به». إنّه الغضب القديم للسيد فريدمان:

«العمى والشهوة المُخدِّرة وروحه التي تتوق للوصول إلى الذات الإلهية والاندماج فيها. لقد تم اكتشاف كلمة السر الخاصة برموز الفحش الخشبي العملاق والبوح بها دون أية قيود. الزَّبَد فوق الشفاه يجعلها تثور وهي تثير بعضها بعضاً بإيماءات خليعة وأيد فاجرة وتضحك وتئن ويضربون لحوم بعضهم بعضاً بالمهاميز ثم يقومون بلحْس الدماء التي تسيل من أطرافهم».

هذا هو الشكل القديم لتونيو كروغر الذي يدخل فيه الدم واللذة إلى شرنقة داخل الحلم وإنْ تمّ تعزيز البعد الأسطوري فيه فصار عابقاً بالرؤية، أما أشنباخ فإنه يتداخل فيه بعمق:

«لكنّ الحالم كان معهم وفي داخلهم وهو ينتمي إلى الإله الغريب. أجل لقد كانوا هو نفسه عندما قاموا بتمزيق أنفسهم، وذبحوا أنفسهم من أجل الحيوانات والتهموا قطع اللحم التي يعلوها البخار، وكأنه قد بدأ تقديم قرابين للآلهة، فوق طحال مفتّتة وخليط بلا حدود» (VIII، 517).

إنّ هذه فكرة بعيدة الجذور ترجع إلى عهد توبياس مندر نيكل الذي قام بقتل كلبه في قصته «خزانة الملابس»، حيث كان يجري احتضان القتلة لكنّ شيئاً جوهريّاً لم يتغيّر. غير أنّ ثمة فكرة أضيفت على كل حال، وهذه الفكرة موجودة في «خزانة الملابس». ففي تلك الحكاية هجوم للسكين السيئة السمعة وثمة سبب وجيه لذلك. فمع تزايد الميل للاعتراف، يتنامى الميل للتبرير وقد يكون أمرٌ غيرُ متحضّر أن تسيل الدماء، ولكن أيتنافى ذلك مع الثقافة؟ إنّ الحضارة كما يقول «أفكار في زمن الحرب» هي ليست سوى العقل والتنوير والسلوك الحسن، كما أنها ليست سوى الروح و«العداء للغرائز والآلام». أما الثقافة، فإنّها بالمقابل، القيمة الأعلى، لكنها قد تكون «دموية ومرعبة» وهي تحوي «المثلية الجنسية، والطقوس الوحشيّة، وتضحيات بني البشر». وهذا هو ما يوجد، على وجه التقريب، في ذلك الخليط الذي لا حدّ له الذي كان يعلن عن نفسه في الأحلام.

ولعلّ الجدير بالاهتمام هنا هو مقدرة توماس مان على العودة من هذا التأمّل العام إلى الموقف الذاتي. فهو يقارن وهو يحلل روح أشنباخ بين الفنّ والحرب والجنديّ والفنّان الذين تربط بينهم أواصر قويّة: كالتنظيم والتأثير المتبادل للحماسة

والنظام، إضافة إلى الصلابة والدّقة فضلا عن نصف صفحة أخرى تحتوي على كلمة واحدة في تلك الأثناء، كتبت بالخط المائل، بوصفها الكلمة الوحيدة التي تشكل القاسم المشترك بين الجندي والمحارب وهذه الكلمة هي «شهادة الدم»[1].

يعود هذا الكلام إلى عام 1915، أيّ إلى الزمن الذي كتب فيه الكثيرون كلاماً فارغاً عن الدم والحرب. وقد ظلّ توماس مان مصرّاً على «شهادة الدم» هذه، ولم يتغيّر عندما غير اتجاهه وبدأ أكثر عقلانية. فهو لم يكتف في خطابه -الجمهوري الذي يعود إلى عام 1922، وهو يتحدّث إلى الشباب العسكري بالحديث عن إعجاب والت ويتمان بالشباب الذي يبلغ حدّ العبادة. إنّه ليس داعية فاتراً إلى السلام، فهو يعترف قائلاً:

«أنا أعرف تماماً ما هو الدم وما هو الموت وما هي رفقة السلاح». (XI، 817)

لكنّ خدماته الحربيّة ظلّت مقتصرة «على التأملات» التي كان يدوّنها وهو يجلس إلى مكتبه ولم يُرَقْ في هذه الخدمات سوى الحبر.

---

(1) قارن: *Thomas Mann. Aufsätze, Reden, Essays. Band II:1914-1918*, hg. von Harry Matter, Berlin und Weimar 1983، ص. 12، 14.

وجهاً لوجه

أصابت «شهادة الدم» هانز كاستورب الشخص المسالم نسبيّاً الذي سافر إلى دافوس في زيارة تستغرق ثلاثة أسابيع لكنّه أقام هناك مدة سبع سنوات على نحو يتوافق، قليلاً أو كثيراً، مع الطريقة التي استطاعت «الموت في البندقيّة» أن «تتنامى فيها من عمل، يجمع بين المأساة والملهاة satyrspiel إلى رواية تُعدّ من أكثر الروايات أهميّة في الأدب العالمي» (XI، 125). إنّ الموضوع الذي يسيطر على ذلك النوع الأدبي هو الشبق الجنسي والمرض والموت. ولكن ماذا عن الدّم والعنف؟ إنّ المرء لا يتوقّع وجود أسماك من فصيلة الحنكليس Muräne أو الضّاري Piranhas؛ في حوض السمك الغامض–الظريف[1]. كما أنّ هذه الأسماك لا تظهر للعيان. في هذا السياق تبدو رواية «الجبل السحري» نوعاً من الديكور قياساً إلى «الموت في البندقية»، مثلما سبق لتوماس مان أن خطّط. فالفعل الدموي فيها يتحوّل إلى لون من اللاواقعيّة؛ ففي منتصف الرواية يقوم كاستروب

---

(1) قارن: *Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910-1955*, hg. von Inge Jens, Pfullingen، 1960، ص. 156.

«المتحمسّ بتسلّق الجبال فيفاجأ بعاصفة ثلجية فيحلم وهو على مقربة من الموت بحلم مزدوج. يرى كاستورب أوّل ما يرى منظراً طبيعياً لإحدى البحيرات وللبحر المتوّسط الذي يتذكّره على الرغم من أنّه لم يسبق له وأنْ زار صقليّة أو اليونان أو نابولي على وجه الخصوص (III، 684ff). كان الشباب يلعبون على الشاطئ وقلب الشخص الذي يحلم، متعلّق بهم ويرحل صوبهم، في اللحظة التي كان يتساءل فيها إن كان يُعرّض ذاته من خلال النظر إليهم إلى «أشدّ العقوبات». وقد تأكّدت ظنونه عندما جاء أحد الصبية، على شكل شبح تادزيو، وعلى وجهه تعبيرات جادة. شعر كاستروف بالذعر، فرجع القهقرى ليجد نفسه أمام أعمدة في منطقة خاصة بالمعابد. وقد جعله تمثال الأم وابنتها يصاب بذعر أشدّ لأسباب غامضة. كان باب حجرة المعبد مفتوحاً وقد كادت ساقاه تنكسران أمام ما كان يتأمله وهو يشعر بالجمود في أعماقه: كان ثمة ساحرتان لهما شعر أبيض تقومان بتمزيق جثّة أحد الأطفال وابتلاعها وقد شاهد كاستورب «شعراً أحمر ناعماً ممتزجاً بالدم». (III، 681، ff).

إنّ هذا المشهد الأوّلي الذي يقوم بالتعرّف عليه في أحلامه اللاحقة، ذو صلة بالرعويّة الجنوبيّة وحضور الأولى مشروط

بحضور الأخرى فالسعادة ذات البعد الأبولوني تنبني على الجريمة البشعة، كما أنّ التضحية الدمويّة «تتماهى مع الابتهاج الرزين لجماعة الشاطئ» (III، 684).

ومثلما يحدث في «الموت في البندقية»، يبدو كلّ شيء في الحلم المزدوج منمّطاً بقوّة، فابتداءً من المكان السعيد إلى تمثاليْ ديميتر[1] وبيرسيفونه[2]، لا يبدو أنّ ثمة شيئاً شخصيّاً فيهما، كما أنّ التعاليم التي يقوم كاستروب بالتّوصل إليها، هي رسالة للإنسانية طبعت بحروف مائلة: «*الصالح الخير والحبّ لا يجوز أن يَسمَح المرء للموت، كي تكون له السيطرة على أفكاره*». وإنْ كان انتقال هذه الجملة الأخلاقية الطابع من ضمير الأنا المفرد «أريد» إلى ضمير الغائب المفرد «على المرء» ينطوي على قدر من المحاولة الشخصيّة للتهدئة (III، 685) فهو لا يريد لتفكيره أن يبقى محصوراً بالموت والقبح فيقوم بتصعيد تلك الفكرة لتغدو فكرة إنسانيّة، لكنّها سرعان ما تبدو باهتة، وما أن يعود كاستروب إلى المصح حتى ينسى سريعاً الرسالة التي انطوى حلمه عليها.

ولم يكن استغراقه في هذا اللون من التفكير الحالم يحدث

---

(1) المترجم: إله الطبيعة والبناء عند اليونان.

(2) المترجم: ابنة ديميتر الجميلة التي كان الفنانون يعجزون عن رسمها نظراً لجمالها الفاتن.

للمرّة الأولى، ففي أحلامه المبكّرة كانت مشاعر الشباب الملتهبة تتمحور حول هيبي، فقد ذهب كاستورب في إحدى رحلاته صوب الجبل قبل هبوب العاصفة الثلجية. وكان قد غادر المصحّ واتجه صوب المجهول، ونظراً لأنه غذّ الخطى، فقد أصيب بالدوار فاستلقى فوق أحد المقاعد الصغيرة. وهنا تجلّت له إحدى الرؤى، وهي من التفكير الحالم، حيث تحول عود الخشب العملاق الذي سبق أن تجلّى في حلم أشنباخ إلى قلم رصاص آلي كما شكّلت رؤيته لهيبي، وهو أحد أصدقائه في المدرسة، التي أوحت له بالقلم الغامض المتعدّد الدلالات المشهد الأوّل في الرواية الذي يتحول فيه الشبق الجنسي إلى شبق جنسي مثلي. بعدها تجري الأحداث كما كان ينبغي أن تجري: فقد كان هانز كاستورب يعاني من النزيف في الأنف عندما ظهر له هيبي.

إنّ هذا الدم يمنح السارد الفرصة للقيام بمقارنة قويّة بعض الشيء، فبعد الرؤية التي شاهدها، يعود كاستورب إلى بيرغ هوف في اللحظة التي تكون فيها محاضرة كروكوفسكي قد بدأت للتوّ ولم يُعره الجمهور كبير اهتمام لحسن الحظّ، لأنّ منظره بدا مرعباً:

«فقد كان وجهه شبيهاً بقطعة قماش، أما ملابسه

فتغطّيها الدماء، لذا بدا منظره يشبه «قاتلاً وصل للتو
بعد أنْ ارتكب جريمته» (III، 176).

تواصل موضوعة القتل تطوافها من خلال أفواه الغرباء، كما يظهر في نموذج كريستيان بودن بروك. يظهر فرديناند فسيال بوصفه واحداً ممّن يخلفون كريستيان وهو من مانهايم وله كبير اهتمام بمسائل التعذيب في العصور الوسطى. وعندما كان يتم تقديم وجبة الأرز الخفيف الدسم في منزل بيرغهوف، كان ذلك يعني أنّ فيسال قام بفعل حسن: كان ذلك الرجل يتّكئ على عذاب الشهوة وهو يتوق إلى كلاوديا شاوشت ويحلم كلّ ليلة بأنّها تلاعبه أو تقوم بضربه ثم تشكو أحزانها إلى كاستورب، وكان يقول لمنافسه السعيد الحظّ وهو يشكو «العار الجهنّمي» للياليه إنّ الترويح عن القلب حاجة إنسانية» ويقتبس بعض ما ورد في دفتر المذكّرات الذي كان توماس مان يحتفظ به أثناء إقامته في إيرنبرغ[1]. لكنّ مدام شاوشت رفضته، فلم كان ذلك يا ترى؟

«ما الذي أريده يا كاستورب؟ هل أريد أن أقتلها؟
هل عليّ أنْ أسفك دمها؟ إنني لا أريد سوى عناقها».
(III، 856)

---

(1) قارن: *Geister und Kunst*, ص. 322

ليس كلّ عاشق يضع في فكره إمكانيّة وقوع الخَلْط، لكنّ هذا قد تسرّب إلى النقاش الذي أداره نافتا مع ستمبريني. فقد كانا يتحاوران حول عقوبة الإعدام التي كان نافتا يدافع عنها وكانت حجته الأولى التي قدّمها مستمدّة من تعاليم شوبنهور: يكون المرء، كما يريد أن يكون، وليس في وسعه ولا في قدرته أن يكون شيئاً آخر، وهذا هو ذنبه في واقع الحال:

«لقد ارتكب جريمة القتل عن طيب خاطر من أجل حياته وفي ضوء ذلك فإنه لن يدفع ثمناً باهظاً عندما يتمّ إعدامه، دعه إذن يموت، فهذه هي الرغبة الأعمق التي يتمناها من صميم قلبه».

لكنّ هذا القول يتجاوز ما يمكن للفيلسوف أن يُصرّحَ به، لهذا يتساءل ستمبريني متشكّكاً أو غير مؤمن: «الرغبة الأعمق؟»، فيردّ نافتا: «الرغبة الأعمق سؤال مليء بالحرج. وكما كان متوقّعاً يقوم فيسال بالانسحاب بوجه ساخر. أما ستمبريني فإنّه يلاحظ بذكاء أنّ ثمة لوناً من التعميم يصبغ الحالة بصبغة شخصية «هل كانت لديك رغبة لارتكاب جريمة؟» فكان جواب نافتا:

«هذا أمرٌ لا يعنيك، ولو أنه سبق لي أنْ قمت بارتكاب هذا

الفعل، لكنت ضحكت في وجه كلّ إنسانيّة جاهله، تريد أن تسقيني حساءً خفيفاً حتي أموت موتاً طبيعياً. إنّ من العبث بالنسبة للقاتل أن يُبقي على حياة القتيل، فقد كان الاثنان معاً، بوصفهما كائنين بشريّين تربطهما علاقة إنسانية، كان الأول فيها فاعلاً والثاني صابراً، وكانا يتقاسمان السرّ الذي يربط بينهما على الدوام».

إنّه سرّ عميق وثقيل الوطأة كما يبدو، «كان الأوّل فيه فاعلاً، في حين كان الثاني فيه صابراً». إنّه غموض مقصود يقع بين الفعل الجنسي والقتل وضحاياه، كما يقع في أسطورة «خزانة الملابس»، حيث يبقى سؤال النوع الأدبي فيها مفتوحاً لحظة أن يشهر أحدهم سكّيناً في وجه الثاني.

يوضح ستمبريني أن الذكاء الضروري لاستيعاب هذا الموت وغموض القتل ينقصه لكنّه لا يفتقده، على النقيض من توماس مان الذي أبدى موافقته لنابتا بوصفه «صديقاً غير ودود» في مقالة كتبها مان عام 1926 بخصوص عقوبة الإعدام وكان يعود، على وجه التحديد، إلى محاضرة نابتا عن اللّذة العميقة. وقد كتب توماس مان بأنه لا يستطيع أن يرى في عقوبة الإعدام شرّاً خالصاً. لأنّه منذ أن كتب «تأملات رجل غير سياسي»، أخذ على عاتقه إيضاح أنّ «إنسانية تقوم

على رؤية الحياة بعيداً عن مظاهرها الثقيلة وجديتها القاتلة، وممارس الإخصاء الذاتي هي إنسانية لا تخصّني، وليست ممّا أرغب فيه». (X، 880) هذا يعني أن القتل يمكن أن يكون اللذة الأكثر عمقاً وأنه يمكن أن يرقى، وهنا يستخدم مان كلمة يجيء اختيارها لافتاً للنظر، ليبلغ حدّ الإخصاء. أما عندما يقول توماس مان «ثقيل»، فإنه لا يعني بالضرورة أمراً خطيراً على نحو قاتل.

في الختام يعلن توماس مان مثل ستمبريني موقفه المناهض لعقوبة الإعدام ويعود تغيّره إلى سيجموند فرويد الذي يقتبس فقرة من كتابه «الطوطم والمحرّم» يشير فيها إلى التماثل بين الدوافع الخفيّة عند المجرم وعند مجتمع الثأر. ثم يختتم توماس حديثه بالقول:

«إن لديكم منافقين!» موضحاً أنه يقف على النقيض من «الحقيقة الفاشية» التي لا ينبغي أن تحول معرفتها دون الإرادة والفعل والمعاناة على الإطلاق» (X، 881).

إنّ أيّة حقيقة هي فاشية، في خاتمة المطاف، لهذا ينبغي، منذ الآن فصاعداً مقاومتها. وقد كتب توماس مان في عام 1934 «القانون» ليكون مقدّمة للمجموعة المسماة بـ «الوصايا العشر»، ليبيّن كيف أنكرها النازيّون. وقد وصف

توماس مان تلك الوصايا وبيّن كيف تمكن موسى من تغيير شعبه العنيد. وهنا يتجلّى حضور فرويد ثانية، الذي يطلب منه النصيحة، مثلما يحضر نافات Naphat الذي لا يبدو حضوره شريراً.

يكرّر فرويد في معالجته الشهيرة لشخصية موسى الفكرة الموجودة في «الطوطم والمحرّم» بخصوص نشوء الدين والتقاليد. في البداية كان هناك قتل الأب، أما بخصوص تَشكُّل الضمير فإنه يرجع إلى الجريمة الأولى أو إلى جريمة قتل[1]. يتكرّر هذا المبدأ في قصص توماس مان، وإن كان يتخذ طابعاً شخصياً. إنّ الشخصي يعني هنا أنّ علاقة مان بالشخصية الرئيسة هي أكثر ذاتية ممّا يتوّقع. إنّها «رغبة متنامية في التأثير في الشعب» وهو أمر سبق لتوماس مان أن دوّنه في يومياته قبل أن يقرأ بأسبوعين كتاب فرويد «موسى والتوحيد» (1939/4/28). لا يختلف مؤلف «الوصايا العشر» عن بقيّة أبطاله، فهو شخصية سير ذاتية وهو بمثابة المرآة للرجل الذي يتوجّب عليه أن يخاطب شعبه العنيد وأن يوصل لهم المفاهيم الخلقية. تظهر هذه التأملات بوصفها

---

(1) قارن بـ: «فرويد، موسى والتوحيد، في الأعمال الكاملة، الجزء 16، ص 240، وقد بدأ توماس مان بالقراءة عن موسى كما تشير يومياته في 1939/5/13.

مرآة حميمة تعكس الهيمنة الخارجية لموسى. ولم يكن تمثال موسى الذي نحته ميخائيل أنجلو بعيداً عن هذا كلّه، لكنّ السؤال هو: كيف كان توماس مان يتخيّل واضع الوصايا؟ كان توماس مان يراه مثلما كان يراه الرجل الذي كان يعشق التمثال، أقصد ميخائيل أنجلو القوي الذي كان يرزح تحت وطأة روح شهوانية قوية والذي سيهديه توماس مان في وقت متأخر مقالة مشبوبة يكاد يكشف فيها، بغير مواربة، عن أساه بخصوص فرانتس فِست ماير.

نعي منذ بداية الجملة الأولى أنّ الولادة غير العادية لموسى هذا تتبدّى من خلال العلامة الشخصية المستقرّة فوق رأسه، وهو ما يميّز بينه وبين فرضية فرويد التي تجعل منه مصرياً وتجعل من موسى امتداداً لسلسلة الفنانين أشباه تونيو كروغر الذين يظهر الدم المختلط فيهم. أما الجملة الثانية فتمدنا بالمعلومة التالية:

> «لقد أقدم على ارتكاب جريمة قتل في بداية حياته في لحظة مشتعلة بالغضب، لهذا فإنه كان يعي أكثر من أي إنسان قليل التجربة، أنّ القتل لذيذ، أما أن تُقتل فهو أمر مثير للاشمئزاز وهو يدرك أنه لا يجوز لك أن تقوم بالقتل» (VIII، 808).

إنّ صناعة الثقافة هي ثمرة لخطأ مبكّر، وقد تمّ سنّ القانون ولم يدافع عنه الأبرياء، بل دافع عنه الرجل الذي ذاق طعم الذنب. كانت لديه صلة عميقة بكل ما ظلّ يقاومه، إنّه موسى الذي سطّر بدمه حروف الوصايا وقد كرّر ذلك على نحو رمزي مصّغر.

لم يتخيّل توماس مان ذلك بكل بساطة، فقد كان مصدره الجزء الثاني من سفر الخروج 1/ص11 وما بعدها:

«وكان في تلك الأيام، لما كبر موسى، أنّه خرج إلى إخوته ورأى أثقالهم ورأى رجلاً مصرياً يضرب رجلاً عبرانياً من إخوته، فالتفت إلى هنا وهناك. فلم ير أحداً فقتل المصري وطمره في الرمل».

يلفت النظر بخصوص الصياغة التي قام توماس مان بها ما فيها من تحوير بسيط، فالتوراة الموسوية لا تتحدّث في واقع الأمر عن لحظة تشتعل بالغضب، بل إنها تتحدّث عن الحَذَر بالمعنى الدقيق للكلمة: فقد تلفّت الرجل يمنة ويسرة، ليتأكد أنّ أحداً لا يستطيع أن يتجسس عليه وهو يقوم بما فعل، ولو كان بمقدور أحد أن يراه لامتنع عن ارتكاب الفعل، كما أنّ التوراة لم تذكر أن ذلك الفعل كان لذيذاً ولا أنه ندم ندامة كبرى.

لقد اعتاد توماس مان، كما سنلحظ، أن يخالف المصدر

كلما أراد أن يحكي حكاية مستمدة من ذلك المصدر. وقد يكون المصدر منتمياً إلى عالم التجارب المتأخّرة الذي يقود إلى الموضوعة القاتلة، وهذا ما يحدث في رواية «ماريو والساحر» التي تتكئ على قضاء إحدى الإجازات في إيطاليا شأنها شأن «الموت في البندقيّة»، وهي موضوعة خطيرة كما هو معروف. ففي أيلول 1926 أمضى توماس مان مدة أسبوعين مع عائلته في فورت دي مارميه [إيطاليا] التي صارت جزءاً من الانطباع غير السار عن المزاج القوي الهستيري، فضلاً عن الذكريات التي حملها توماس مان معه إلى الوطن عن أحد مشاهير العاملين في التنويم المغناطيسي. وبعد مرور ثلاث سنوات، أي بعدما اختمرت تلك الذكريات، كتب توماس مان القصة التي صارت واحدة من روائعه والتي يستطيع القارئ أن يتبين بيسر الموضوعة القديمة فيها، فرواية «ماريو والساحر» تنتهي بالقتل على نحو يشبه «خزانة الملابس»، وثمة أسباب وجيهة في الحالتين لهذا القتل، فقد استطاع المنوّم المغناطيسي سيبولا، الذي منح توماس مان لقبه للساحر، أن يستدعي ماريو، بإشارة من إصبعه إلى خشبة المسرح، وأن يكشفه من خلال لحظة شبقية مُهينة، عندما استطاع الساحر أن يحمل ماريو على الاعتقاد بأنّه هو الفتاة

التي يعشقها ماريو:

«قبّلني قال الأحدب، ثقْ بي، فأنا أحبّك، قبّلني هنا».
ثم أشار بطرف أصبعه السبّابة وبيده وذراعه وأصبعه الصغيرة الممدودة إلى وجنته القريبة من فمه، فانحنى ماريو وقبّله» (VIII، 710).

وقد كان لذلك نتائج وخيمة، فبعد أن تمكّن سيبولا من إيقاظه من خلال صوته اللاسع، ضغط ماريو بيديه على شفتيه اللتين أسيء استغلالهما ليهبط الدرجات كالعاصفة:

«في الأسفل، حتى وهو في حالة تراجع كامل، رمى ماريو نفسه بساقين متباعدتين، وذراعه ترتفع نحو الأعلى فانفجرت عاصفتان من التصفيق والضحك».
(VIII، 711)

وقد قادت القبلة التي تمّت قسراً بين الرجلين إلى الثأر من الحفل المُهان، حيث أطلق ماريو النار على الرجل الذي أغواه وأسهم في فضحه.

لم يستق توماس مان النهاية من تجربة العُطلة التي قضاها في دوشي في إيطاليا فقد وقع كل شيء كما سبق له أن صوّره، باستثناء الطلقات القاتلة ومكيدة الحب. لقد كتب توماس مان هذه القصة، على وجه التحديد، بحثاً عن النهاية، كما

أوضح في إحدى رسائله وكانت النهاية المروّعة، المتمثّلة في إطلاق النار التي انتهت القصّة بها واحدة من مقترحات إيريكا[1]، أمّا ما عدا ذلك فكان قابلاً للتغيير وإلّا لم تكن لديه الدوافع لرواية القصة «فلو أنك قلت إنّني كنت سأغادر سيبولا حيّاً من غير مسؤول الفندق، فإنّ العكس سيكون هو الصواب. فلكي يكون في وسعي أن أقتل بسيبولا كنت احتاج إلى مسؤول الفندق إضافة إلى بقية الإساءات التي جرى إعدادها[2].

شكّلت الرغبة التي قادت إلى القتل، موضوع الأقصوصة الهنديّة التي ظهرت عام 1940 بعنوان «الرؤوس المتبادلة». فالموضوعات التي ظلّت محور الأعمال المبكّرة تتكرّر هاهنا من جديد، فالوخز بالسكّين يعود إلى «توبياس مندرنيكل» و«خزانة الملابس»، أما الانتحار فيعود إلى «السيد الصغير هيرمان»، وهذا كله تفتّح في المناخ الغريب. إنّ دينا كاتي ابن الثامنة عشرة الفقير لا يصلح للناس الشديدي الحساسيّة

---

(1) بغض النظرة عن الإثارة التي شعرت إيريكا بها، فقد أطلق توماس مان النار من مسدسه إلى الوراء أو الإمام في القصة الخاصة بمجرم عربة المترو التي كان ينوي حكايتها في Maja والتي كانت حكاية مركزية في حبكة الدكتور فاوستوس.

(2) قارن: *Briefe I*، ص. 299 وما يليها.

فالقصّة لا تتبدّى إلا من خلال التفصيلات الكوميدية التي برع فيها في تلك الأثناء، وإن بقي يسبح في الدم طالما بقيت آلهة الرغبة والموت تطلب ذلك. «إنّ الدم يتبخّر ساخناً إلى الجمجمة، بينما كانت ترفع يدها إلى فمها وكان الدم ينتشر كالبركة الواسعة فوق قدميها» (VIII، 747). هذه هي الصورة المرعبة التي جابهت الحكيم النحيف عندما ولج إلى المعبد الذي صار مسرحاً للأحداث العنيفة. كان الحكيم يدعي شريدمان Schridman (بنون واحدة)، ونظراً لأنّ زوجته الجميلة سيتا تستجيب لرغبات ندى، الرجل القوي الذي تبعه إلى داخل المعبد، فإنّ الحكيم يقوم -في حضرة الآلهة كالي- بسل سيفه البتار ويفصل رأسه عن جذعه عندما ألمح إلى ضعف قدرته الجنسية. وقد سال دم الآلهة عنيفاً وغزيراً كما سال دم ندى الذي تبعه إلى داخل المعبد والذي قطع رأسه عندما عرف حقيقة ما فعله.

إننا أمام المعبد الأسطوري الرفيع ذاته وأمام مشهد التضحية كما عرفناه في «الجبل السحري». كما أنّ الرمز الداعر المنبثق من حلم أشنباخ حاضر هنا هو الآخر، ففي داخل المعبد تلوح أحجار لينجا التي تصيب الرجلين قبل أن يستل كلٌّ منهما سيفه (VIII، 746، 750).

يبدو كالي رحيماً في خاتمة المطاف ويسمح لسيتا أن تضع رأس شريدمان فوق جذع الرجل القوي البنية ندى، لكنّ هذا الأمر لم يساعد الثلاثة، فقد كانت سعادتهم قصيرة الأجل، إذ سرعان ما قتل الرجال الثلاثة بعضهم بعضاً ودخلت سيتا إلى المحرقة.

لقد جرى الكشف عن «الرعب الكبير» الذي أضافه المضمون الهندي في الفصل السابع في «لوتي في فايمار» الذي يحكي عن الغواية بوصفها «النموذج لكلّ أنواع الإغراء والآثام» (II، 862). فقصيدة غوته التي تريد أن تجعل من قصته Paria باريا، المرأة البرهمية الفاتنة، ومن الرؤوس المقطوعة والأخرى التي تم تبديلها، هي قصيدة سبق لغوته أن عثر عليها في أحد المجلّدات. «اصنع من الحكاية قصيدة!» أمر غوته ومان نفسيهما (II، 652). إنّ «السيرة الذاتيّة المتمردة» التي كان على غوته أن يقوم بتبريرها في المونولوغ الداخلي استغرقت رواية توماس مان من بدايتها إلى نهايتها. إنّ ولع المرء بالنوع الإنساني الذي ينتمي إليه، هو لون من الثأر ومن النرجسية في نظر غوته، لأنّ الثأر مرتبط منذ الأزل بالغواية. أما الوحشيّة، فهي العنصر الأساسي للحبّ عنده، في حين تمثّل الأنا سيف الرقص الخاص بالصعوبات؛ لقد

عثر على وجوده الذاتي في القتل. وحتى لوتي بدا حواره في العربة صريحاً كالحوار الذي دار بين كرول وروزا بخصوص «ضحايا البشرية»[1]، وبذلك يكون توماس مان لم يحد قيد أنملة عن الموضوعات التي ظلّت شغله الشاغل.

شكيم

مثلما كانت الأسطورة الهندية فرعاً من رواية غوته، فإنه جرى بالمقابل إدراج تلك الرواية في رباعية «يوسف وإخوته»، ذلك العمل الرائع المملوء بالدعابة والذي شغل توماس مان على امتداد عقدين من الزمان. يبدو هذا العمل، منذ النظرة الأولى، خالياً من الموضوعة القهرية التي استحوذت على أعمال توماس مان، وهذه النظرة الأولى ليست خادعة لأنّه مما يلفت النظر عند التأمل الدقيق، أنّ الخطوط الرئيسة في الكتب الأربعة تتّجه صوب مشاهد تحكي عن الحياة القديمة وعن اللّذة والإثم، فدعنا نحاول أن نتأمل هذه السلسلة عن قرب أكثر.

يتوقّف الكتاب الأوّل عند «حكايات يعقوب». ولعلّ

(1) قارن الصفحات: II، 682، 654 وما يليها 655، 763.

الحكاية الخاصة بشكيم هي من أكثر الحكايات دموية. تبدو شكيم مدينة محصّنة «أما أبناء يعقوب الذين تمكنوا من الحصول على أرض فيها، فكانوا متحمّسين للهجوم عليها، وكانوا لا يحتاجون لذريعة لا أكثر وقد تمكنوا من خلال دينا شقيقتهم من الحصول على هذه الذريعة، حيث استطاعت دينا بما تمتلكه من جاذبية أن تجعل ابن حاكم المدينة شبيهاً بشخصية فيزال Wehsal. لم تكن دينا جميلة، لكنها كانت تملك سحراً لا يقاوم وقد استطاع ألقها أن يتخطّى حدود الرواية. تمكنت دينا قبل أن تقوم بغواية ابن الحاكم أن توقع فيليكس كرول في شباكها: فمن خلال عينيها السوداوين الجميلتين الناعستين، وأنفها الأقنى، وفمها الأحمر المقلوب الشفتين وثدييها الصغيرين، تتشكّل «صورة لمعلمة الحب الرديئة»[1]. شكا ابن الحاكم أنّ عدم وجود دينا سيجعل جسده يذبل. وعندما تقدم الشاب لخطبتها وعرض مهراً ضخماً، تم إعلامه بأنّ عليه أن يقوم بعملية الاختتان. رجع الشاب بعد أسبوع متألقاً

(1) كيف قام توماس مان بوضع الخلفية الأدبية مع أو أسفل هذا النمط الخاص بالفتاة السارقة كما تتبدى عند هانزكريستيان أندرسن، هو ما يتضّح في كتاب «*Geister und Kunst*، ص. 174». وانظر كذلك التشابه بين روزا وهيرتيا إيميلدا عن ليفركون «منذ أن بدأنا نشعر بالحاجة إلى أن نعرف بعضنا بعضاً».

وإنْ كان يشعر بالوَهَن وكان يرغب في الظفر بجائزته. وقد تم إعلامه بأنّ الختان قد تمّ لكنّه لم يجر بسكين حجري بل بسكين معدني، لهذا فإنه ختان غير شرعي. عندها فقد الفتى صبره وقام بخطف دينا، وكان هذا ما يرغب فيه إخوتها الذين حقّق لهم الفتى بذلك مطالبهم غير المعلنة. وعندما رجع الفتى ليطلب الصفح، أخبروه أن شرطهم يتمثل في أن يقوم الرجال في المدينة بالاختتان بسكاكين حجرية، وعند ذلك سيتم الزفاف مصحوباً بالمرح والصخب. بعد مرور ثلاثة أيام وبينما كان الرجال في المدينة يعانون من الحمّى ويقومون بتبديل الضمادات هبط الإخوة إلى المدينة وقاموا بتنفيذ مجزرة رهيبة، فأجهزوا على السكان بالسيف والنار وسالت الدماء حتى ملأت الأزقة ولطّخت المنازل. واضطر ابن الحاكم أنْ يخبّئ رأسه الخجل والمشوّه في سلة قاذورات غرفة الاستحمام (IV، 181). شكل هذا «الزفاف الدامي» (IV، 183) الجريمة الأولى التي سيتم الإشارة إليها في الأجزاء التالية دون انقطاع، فزواج يوسف المتأخر أفاد السارد ليقدم تأملاً واسعاً حول العلاقة بين الزفاف والموت وبين سلب العذرية والقتل (V، 1521f).

إنّ الهجوم على شكيم، على الرغم من تفصيلاته

السّادية، أمر عاديّ في التوراة. أما ما وقع للفتاة دينا فهو من ابتكار توماس مان. فعلى خلاف المصدر الأصلي، وعلى النقيض ممّا قدّمه توماس مان في البداية، فإنّ دينا لم تكن تمانع في إقامة علاقة جنسية مع ابن الحاكم. أما السبب الظاهري الذي قدّمه إخوتها للمجزرة التي قاموا بارتكابها فيتمثل في أنه قد تمّ «اغتصاب» شقيقتهم، وأنّه ينبغي إنقاذها من «لذة أهل سدوم» (IV، 714f). إنّ في وسعنا أن نلمح في المبالغة البغيضة لإخوة دينا، الوصف الدقيق لهذا الحدث، في أعمال توماس مان كلها؛ فالاغتصاب المثليّ يقود إلى الثأر الدموي.

وقد جرى الوقوف عند هذه المسألة مجدداً في الجزء اللاحق من «يوسف وإخوته» التي تحكي قصّة دموية. فقد رحل الإخوة عن شكيم وهم يشعرون بالصّغار، لأن يوسف كان يتفاخر بأحلامه المتعالية. وفي ضوء أوامر يعقوب، فقد لحق بهم يوسف فيما بعد، أما بخصوص ما جرى بعد ذلك، فإنّ التوراة تصفه: لقد ألقى به إخوته في الجّب. ولكنْ ما الذي جرى في تصور توماس مان؟

اقترب يوسف من إخوته وهو يرتدي الزيّ الذي سبق لأمّه راحيل أن أهدته له، لكنّ إخوته انقضوا عليه سريعاً لحظة أن رأوه: «وسقطوا فوقه مثلما يسقط قطيع من الذئاب

الجوعى فوق الفريسة، ولم تتوقف رغبتهم الدمويّة العمياء، ولم تأخذ شيئاً بعين الاعتبار [...] وكانوا يصرخون بصوت واحد: إلى الأسفل، إلى الأسفل، إلى الأسفل، وهم يعنون أنّ عليهم إنزال السترة ketonet [1] أو الحجاب أو الرداء نحو الأسفل». (IV، 555).

لقد قاموا بتعريته وتمزيق حجابه كما أنّ إكليل الأمس سرعان ما وقع فوق المستنقع ممزّقاً، أما الأكليل الذي تلقاه يوسف من زوجة بوتيفار، فلم يكن يرغب في أن يتم تمزيقه. هذا يشكل لوناً من التعبير المجازي عن فض البكارة أو الاغتصاب، وقد تم استخدام تعبيرات أكثر مباشرة ووضوحاً بعد ذلك:

> «لقد حاول باستماتة، للحفاظ على ردائه، وسعى للإبقاء على البقايا والمزق الموجودة فوق جسده من ذلك الرداء. وظلّ يصرخ بذعرٍ «لا تمزقوا ردائي» وكرّر ذلك غير مرة. وظلّ يكرر ذلك حتى بعد أن وقف عارياً، وكأنه يخاف على عذريته». (IV، 557)

ترى ما الذي جعل توماس مان يتحدث عن العذرية؟ لقد فعل ذلك ليستبعد أدنى الشكوك الموجودة في ذهنه، ويقوم

---

(1) المترجم: كلمة عبرية تعني السترة: ketonet.

بتلخيص ما جرى ليوسف ثانية كما فعل مع دينا:

«ومثلما يقوم العاشق بتعرية عروسه في حجرة النوم، قام أولئك الغاضبون بتعريته ومزقوا الحجاب عنه بلا رحمة، وبذلك استطاعوا أن يثيروا غضبه، وتمكنوا من رؤيته عارياً، فظلت صورته ترتجف يحيطها الحياء القاتل» (IV، 582).

لقد استُخدم الفعل «يعرّون» حتى في «فيلكس كرول» استخداماً غير خاطئ[1]، أما في الرواية التوراتية فإن استخدامه كان حمّال أوجه: فقد كان يوسف الضحيّة لاغتصاب جماعي، لكنّ ضربة قاتلة أنقذته وحالت بينهم وبين فعلتهم بحيث بدا الأمر،وهو لم يتوقف عن التلميح، وكأنه على وشك أن يسمي الأشياء بأسمائها الصريحة، وهذا ما سيعود توماس مان إليه لاحقاً حيث سيقوم بتعداد الأسباب التي أدت إلى طهورية يوسف، وأهم هذه الأسباب هو الأخذ بعين الاعتبار:

«أنّ تجربة الاغتصاب العنيفة التي صاحبها تمزيق الحجاب والإكليل، ينبغي لها أن تكون قد أسهمت في تقويته إلى حد كبير» (IV، 1137).

(1) فإننا نغذّ الخطى سراعاً نحو العمل، وأنا أبقى إلى جوارها متريثاً حتى صباح اليوم التالي» (VII، 381f.).

إنّ من نافلة القول، أنْ نبيّن أنّ تمزيق الإكليل لم يتم من دون إراقة الدماء، هذه الدماء التي ستسيل على نحو متعرج، تعبيراً عن غضب إخوته فوق جسد يوسف «الطري للغاية»، والذي تعامل معه المجرمون بقسوة بالغة حتى بعد أن أنهوْا مهمّتهم. (IV، 558، 567)

وعندما تشاوروا بعد انفجار الحدث الأول لم يكن ينقصهم إلا القليل كي يقوموا بالإجهاز على يوسف. ومثلما وقع في كلّ من «مندرنيكل» و«فيلكس كرول» –حيث لا يتم التعامل مع نافتا بوصفها قريبة، إلا متأخراً وضمن إحدى المناسبات»[1]، فإن السّارد يرفض الدخول في التفصيلات الفظّة «هنا تعوزني الكلمات التي يمكن أن تعبّر عن الموضوع على نحو مباشر لأنها تخدش الذائقة الحديثة» (IV، 562).

لكنّنا سرعان ما ندرك أنّ القوّي الجادّ يقترح أن يتم قَطْع حنجرة يوسف بالسكين، «مثلما سبق ليعقوب أن فعل مع الجدي الصغير» (IV، 562) وما فعله توبياس مندرنيكل مع عيساو. وبفضل اقتراح روبين تمّ إلقاء يوسف في البئر الذي كان يشعر في تلك اللحظة بالتعاطف مع قاتليه» (IV، 574،

(1) في العربة، وقبل الانطلاق نحو العمل، دار بينهما حوار واضح علني، «جعلني أتردّد بالجلوس، لأنّ لديّ من الحساسية ما يكفي لأرى حريته تقعي تحت منحنى قلمي العذب الفصاحة» (VII، 380).

583). وعندما كاد يوسف يتحرّر من البئر، فإنّ يهوذا هو الذي هبّ لمساعدته. تمّ بيع يوسف لأبناء إسماعيل مقابل عشرين قطعة من الفضة، لكنها لم تدفع له عدّاً ونقداً، بل تم دفعها على شكل أمواس حلاقة وسكاكين (IV، 613) وبعد أن أرسلوا ليعقوب القميص ملطخاً بدم إحدى الحيوانات أقسم الإخوة يمين الصمت الذي يربط بينهم ويوطّد علاقتهم لا بوصفهم أفراداً مستغرقين بل بوصفهم «رجلاً واحداً لا يكتفي بأن يغلق شفتيه ولا يفتحهما حتى في حالة الموت، بل إنه يموت وفمه ينغلق على أسراره» (IV، 627f).

يسافر يوسف، في هذه الأثناء، مع أبناء إسماعيل إلى مصر، ويُباع إلى بلاد بوتيفار Potiphar الذي يخصص توماس مان الجزء الثالث في هذه السلسلة –يوسف في مصر– ليتحدث عن الجهود التي بذلها للصعود وعن مقاومته لإغراء زوجة بوتيفار.

لقد تمكّن جمال يوسف من أن يثير الرغبة في أعماق موت–إم–إنيت، التي كانت زوجة الرجل الخصيّ وبقيت تلحّ عليه من أجل أن يقوم بإراحتها ثم توقفت بعد ذلك عن الإلحاح. وقد قامت بإغرائه أولاً ثم شرعت تهدّده بأنه سينال عقاباً غريباً إن لم يقبل بالنوم معها. (V، 1206f). وهذا التعذيب

يتضمن، طبقاً لما ورد في يوميات توماس مان، «صدمة حسيّة (1936/5/29)»[1]. وعندما لم يُجْدِ أسلوبُ التهديد نفعاً، تلاشت كل الموانع فصارت تحكي عن معاناتها في العشق تم تلاعبت بمجموعة من النسوة ببراعة لإعطاء كلماتها تعبيرات ذات أبعاد مجسّدة. كانت الوسيلة المهمّة في هذا المجال هي سكاكين الفواكه التي قامت بشحذها حتى صارت حادة كأمواس الحلاقة. كانت تلك السكاكين الصغيرة ملقاة إلى جوار حبات البرتقال-الماوردي التي كانت نساء القصر قد أزالت القشرة عنها عندما دخل يوسف وجعل الأنظار كلّها تتّجه صوبه.

أخذت النِسوة يحدّقن في يوسف على نحو مملوء بالرغبة، أما ما حدث بعد ذلك فهو يطابق تماماً لما كان يدور في ذهن موت-إم-إنيت:

> «كان المنظر مرعباً، فقد ذَهَبَتْ تلك السكاكين عميقاً في اللحم ولم تنز الدماء فحسب، بل سالت وتدفّقت حتى غطّت الأيدي الصغيرة وحبات التفاح الذهبية التي غمرها السائل الأحمر وغطّاها كما غمر القماش الخاص بالنساء صانعاً أحواضاً يتجمع الدم فيها، بعد

(1) يجب أن نتذكر التمساح، مثلاً، الذي يجلس ببطء على فخذ المُقيّد ليلتهمه.

ذلك جرى الدم إلى الأرض وغمر أقدامهن الصغيرة»
(V، 1217f).

لقد وُجدت الرغبة، فلا بُدّ أن يسيل على جوانبها الدم، وهو مبدأ بلغ مبلغه من القوّة، إلى الحد الذي كانت تجلياته تظهر في أدقّ التفاصيل.

إنّ موت–إم–إنيت التي غَدتْ مع الأيام امرأة شديدة الهياج لا تلبث أن تلجأ إلى الوسيلة الأخيرة. فقد تآمرت في إطار السحر مع الساحر العجوز تابوبو، الذي وافق على أن يقوم بإرسال الرجل العنيد لها. وقد استعان تابوبو بآلهةِ الظلام المسماة بـ «البغيّ». وكان من الضروري أن يوجد كلب قوي مملوء بالحيوية في أثناء الاحتفال. وعندما نعرف عيساو، فليس من الصعب أن نعرف مصيره، وفي هذه المرة، فإن السارد لا يمتنع عن الدخول في التفصيلات:

«أين النصل ذو الحدين؟ إنّه هنا. وماذا عن فضلات الكلاب؟ إنّها ملقاة فوق الأرض كضبع صغير قُلّمتْ مخالبه وشُدّت مُقدّمة فمه وأنفه [...] أحضر ذلك الحيوان المتلصص، ذلك الحيوان القذر واقطع عنقه! ثم ابقر بطنه وأدخل يديك في أحشائه الساخنة، وكأنّها تشتعل أمامك في ليلة باردة مقمرة. تلطّخ

بالدم وتعلّق بالأمعاء! فقد خبأت لك يدي وجعلتهما
جزءاً من تصوّرك» (V، 1234).

إنّ الذبح الطقوسي الذي تم بأيدي السحرة أو بيد ديونيسيوس –كما سبق لنا أن شاهدنا في المشهد الحلمي– يخدم الرغبة الجسديّة وقد بقيت الروح بعيدة كي تظل موت–إم–إنيت شقيّة. ومثلما عانى تونيو كروغر «بصمت» وهو ينتقل من عالم اللذة والخطيئة المؤلمة. فإنّ موت–إم–إنيت تَشْكُرُ في نهاية الطقوس الروح الصافية التي جعلتها الأحزان تعيشها. ظلّ تابوبو، يتصف بالوقاحة، ويتحدث معها باحتقار، وما هو يمنح السارد المناسبة ليقول الجملة التالية:

«إنّها خبرة مغرقة في القدم عند الإنسان تتمثل في أنّ أولئك الذين يقومون بغوايته ليصل إلى مرتبة أدنى من مرتبته، يتحدثون عن المكانة الجديدة غير المعتادة، ويقوم بتحذير صاحبها والسخرية منه على نحو مفاجئ».

سبق لستمبريني أنْ لاحظ بحق، أنّ ثمّة لوناً من التعميم يصبغ الموضوع بصبغة ذاتية، أما الأكثر ذاتية فيتمثل في الجملة التالية:

«إنّ الكبرياء تتطلّب أن لا يدع المرء الآخرين يلحظون

خوفه وارتباكه، بل إنّ عليه أن يجيب: «دع الأشياء تسير سيرها المعتاد. إنني على وعي بما كنت أقوم به، عندما اتخذت القرار بأن أسير من خلفك». وقد عبّرت موت-إم-إنيت عن نفسها على نحو قريب من ذلك» [...] (V، 1230).

اقتربت موت-إم-إنيت بإتّباعها للمغوية من تحقيق رغبتها، من خلال القوّة التي لمستها عندما استطاع يوسف أن يهرب في لحظة المعاناة (V، 1259). وعندما هرب يوسف من جنون العاشقة بدا كالإله الميّت لكنّه استطاع أن يحافظ على رزانته. إنه بطل أسطوري سعيد لأنه استطاع أن يصمد في وجه الإغراء والعنف، وهذا يعني الإغراء بالقوّة على وجه التحديد، الذي قدمته موت-إم-إنيت بلثغة صوت طفولي. لقد أضاف توماس مان للنص التوراتي اقتراح موت-إم-إنيت بأنْ يتولّى يوسف اغتيال بوتيفار:

«[...] حسناً يا يوسرزيف الحبيب، دعنا نقتله لأنّه شيء تافه [...] فأنت على صواب، أيها الطفل السماوي عندما تقول بأنه يقف في وجه بهجتنا، ولن نسمح له أن يقوم بذلك، وأنت على حقّ في ظنونك. ولهذا فإن عليك أن توقن أن علينا أن نقوم

الآن بتصفيته وإرساله إلى خارج هذا العالم، كي ترتاح من ظنونك وحتى لا نؤذيه عندما نتعانق. هل تفهمني يا صغيري» [...] (V، 1173ff).

يجيب يوسف بأنّ هذا أمر كريه له، ولم يبق إلا أن تقول بأنهما يلتقيان في السرّ، لأنها هي التي أوحت له بالفكرة التي غدت فكرته في هذه اللحظة لسوء الحظ.

يتوقف الجزء الرابع (يوسف المُعيل Joseph der Ernäher) عند السرّ الكبير وانكشافه، حيث يغدو يوسف بعد سقوطه الثاني ذراع فرعون اليمنى. وبوصفه حاكم مصر يستقبل إخوته الذين كانوا يعانون من نقص الحبوب، لكنّ ذروة هذا الجزء تتمثّل في اعتراف يهوذا الذي حنث باليمين العظيم الذي أقسمه الإخوة ليقرّ بالجريمة الأولى التي ارتكبوها أمام الحاكم العظيم.

لقد لاحظ إخوة يوسف، في وقت مبكر، أنّ تدابير الحاكم الغريبة وأنّ المحنة التي أوقعهم الجواسيس فيها كانت «عقاباً لذنب ارتكبوه في الماضي» (V، 1617)، وكان يهوذا هو أول من شك بأنّ السرّ الذي يأتي من منطقة بالغة الخصوصية لا يتم إلا من خلال الكشف عن أسرار أخرى (V، 1683). ففي ساعات المحنة التي وقف الإخوة فيها أمام ممثّل فرعون، سما

فؤاد يهوذا، فارتجل الخطبة الأجمل في الرواية وحنث بالقسم وهو يجثو على ركبتيه: فالابن الحادي عشر، قرّة عين أبيه، لم يمزّقه الحيوان المفترس إرْباً إرْباً بل إنّ إخوته هم من باعوه بثمن بخس «بقي واقفاً يهتز جسده جيئة وذهاباً، في حين وقف إخوته شاحبين وإن كانوا يشعرون بالراحة لأنّ السرّ خرج إلى العلن. (V، 1684)

وقد استطاع يهوذا في النهاية من خلال هذا الخطاب الغضنفريْ أن يبرهن أنه يشكل الشخصية الرئيسة في الرواية والتي تم تجاهلها طويلاً. فيهوذا هو ظلّ يوسف أو هو الاختيار المتجهّم الذي حملّه توماس مان كلّ شيء، مثلما كان يفعل مع غريبي الأطوار، كشخصية الرجل القادم من مدينة مانهايم، أو كريستيان المصاب بالهلوسة. وسيقوم توماس مان لاحقاً بتوجيه الشكر إلى أحد نقاد فاوست، لأنه رسم الخطّ الفاصل بين أدريان ويهوذا[1]. إن ثمة ثلاث سمات خصه توماس بها، وهي سمات وثيقة الصلة ببعضها بعضاً، كما أن هذه السمات ستكون معروفة لدينا ولو أننا لم نعرف من توماس مان سوى خطبه ورسائله ويومياته، فإنها تصنع معاً سلطة ثلاثية لوجوده الفني.

(1) قارن: *Selbstkommentare*، ص. 218

تتجلّى أول سمة من هذا الثالوث في معاناة الشهوة، فقد كانت حياة يهوذا الجنسية «منذ بداياتها أيام الشباب مصبوغة بالاضطراب والألم». وقد جعلته علاقته مع عشتروت متوتراً وغير سعيد، فكان يعاني من لسعة سوطها، وكان بمثابة عبد آبق عندها، الأمر الذي أدّى إلى نشوب صراع عنيف في ذاته وإلى انشطار في شخصيته (IV، 492). وبعد أن قام يهوذا بالاشتراك مع إخوته بإخراج يوسف من العالم، أنكرت عشتروت هذا الفعل الكارثي وكان يتوجب أن يقال: «إنه منذ عوقب المرء بالجحيم، فإنّ جحيم العلاقة الجنسية هو واحد من هذا الجحيم الكبير». (V، 1548)

كان يهوذا يرى في هذا الذي حلّ به، عقاباً على خطئه الأول، وهذه هي ثاني سماته، فإن الشعور بالذنب والملامة والواجب يتطلب بالضرورة حاجة ملحّة للتطهّر، وكما تورط بودن بروك في العنف، فإنه وإن لم يكن الأسوأ بين إخوته فقد كان الأكثر حساسية بينهم، وكان الوحيد الذي اقترب من الحدث وهو يشعر بالاضطراب على نحو مروّع وبتأنيب الضمير على نحوٍ مروّع. (V، 1546)، ولهذا، وهذه هي السمة الثالثة، كانت روحه قادرة على التفتّح. وقد فاه يهوذا بذلك الخطاب الشجاع لأنه:

«الأكثر معرفة بالمعاصي والذنوب، لهذا تمّ تكليفه بالخطاب. إن الشعور بالذنب يصنع الروح والعكس صحيح. فمن غير الروح ليس ثمة ذنب». (V، 1678)

كانت تلك جملة من بين جمل كثير تحمل طوابع عامة وأخرى ذاتية تعود إلى أتباعه الأقوياء، عندما شق يهوذا طريقه عبر حشد من النصوص. وقد بقي السارد يستخدمه مراراً وتكراراً بوصفه مناسبة ليشرح من خلاله طبيعة الذنب. كان يهوذا يشعر منذ طفولته، بالغيظ من يوسف الذي لم يولد بعد. وقد تمكنت ليا من زرع بذور الحقد في صدور الإخوة، وقد تساءل السارد إن لم يكن في وسع الإخوة أن يتحملوا بعضهم لكن إجابته لم تكن مفاجئة فقد كان توماس مان أعد جوابه من خلال تأملاته الخاصة بثقافة الهكسوس:

«إن الكثير يحدث في العالم، ونظراً لأننا لا نستطيع أن نأمل في بقاء السلام يعم أرجاء المعمورة، فإنه لا يجوز لنا أن نتمنى الألم والمعاناة فمن غير الإحساس بالذنب والألم لا يمكن لشيء أن يسير إلى الأمام» (IV، 336)[1].

---

(1) «ليس ثمة فنّ ولا ثقافة، وليس ثمة فعل واحد حقيقي، تستطيع قوى الحياة كلّها أن تبرزه، سواءً أكانت قوى خيّرة أم شريرة» (X، 609)، وهذا، يتشابه مع تعليق السارد في «يوسف»، الذي يخالف رأي شوبنهور =

كان ذلك قبل الفعل الشرير الذي ارتكبه يهوذا والذي سار به قدماً نحو الأمام، لأنّه كان يحتفظ بذلك الفعل في ذهنه، فاللدغة التي تصيب الضمير تشحذ المشاعر الخلقية، ولا ينبغي لأحد أن يظن بأن المذنب هو إنسان لا أخلاقي بل إن العكس هو الصحيح، فالسارد يعلمنا بأنّ «الخاطئين يمكنهم أن يكونوا على درجة عالية من الحساسية تجاه ما في العالم من خطايا» (V، 1574). كما أن يهوذا يدعه يقوم بإيضاح ما يخصّ الأواني المخبأة في كيس القمح الذي يعود لإخوته: «إنّني لا أدّعي البراءة لي أو لإخواتي، لقد كان الأمر لوناً من انتهاك الحرمات لكن هناك ما يعرف بمهابة الذنب. لأن المذنب قد يكون أكثر شعوراً بالفخر من البريء أما سرقة الأواني الفضية، فأمر لم يخطر لنا على بال». (V، 1671)

كرامة الذنب هي الهالة المقدسة القابعة في أعماق يهوذا

= تماماً، الذي رأى أنّ الأمور ستكون أفضل، لو أنّ العالم لم يوجد على الإطلاق. أما تبرير هذه الأعمال التي تستحق الإدانة فإنه يعتمد على مصدر آخر»، يمكن له أن يوجّه حلم اشنباخ الذي تتحطّم فيه الروح الأبولونيّة قبل ديونسيس. ألم يسبق لنيتشه أنْ صرّح، من قبل، بأنّ السلوك المرعب الذي يُعَدُّ سلوكاً غير إنساني، يمثّل الأرضيّة التي يمكن أن تنشأ فوقها كل أنواع الإنسانية، سواء في نبضها أم في سلوكها أم في أفعالها؟ أو لعلّه كان يمكن أن يقول شيئاً مشابهاً على الأقل، أو هذا ما ينعكس فيما دونه توماس مان عام 1921 في أنشودة الشكر لرواية هيرمان أنغار «الصبيان والقتلة»، التي أخذت الاقتباس منها.

التي تشكّل الفكرة الوحيدة لهذه الشخصيّة مثلما تشكّل جوهرها. ويكاد السارد يُنحّي هذه الفكرة جانباً عندما يعلمنا:

«بأن من المُفضَّل أن يقوم الأغبياء بارتكاب الجرائم فهو أمر لا يؤثر تأثيراً كبيراً فيهم، فهم يعيشون يوماً بيوم ولا شيء يقلقهم. أما الشر عند هؤلاء الأغبياء، فإنّه يتمثل في أن يقوم واحد يمتلك الحد الأدنى من الحساسية، ويستطيع أن يتجنّب ذلك ما أمكن، لأن عليه بالتالي أن يتحمل تبعات ذلك ولا ينفعه أن يكون له ضمير، لأنّ ذلك يجعله أسوأ من الجميع بل إنه سيعاقب على حساب ذلك الضمير».(V، 1546)

وفيما يخصّ يهوذا فإنّ ضميره لا يقوده إلى رؤية كل ما يعانيه من الشرور بوصفه لوناً من «العقاب» [...]، فكلّ ما ارتكبه أو شارك في ارتكابه ينظر إليه بوصفه لوناً من الشرف:

«إنه يتمنى لو كان يعاني ألم العقاب وحده. وهو ينظر باحتقار إلى أولئك الذين يشكون من سماكة جلودهم ولا يصابون بأذى، وهذه هي الكبرياء الخاصة بالضمير» (V، 1547).

وهذه خلاصة تعبّر بوضوح عن الصوت الخاص الذي يقول: «أنا على دراية تامة بهذا الذي أتحدث عنه».

ولكن لماذا اختار توماس مان يا ترى يهوذا ليكون تعبيراً عن مركّب الإحساس بالذنب، ولم يختر يوسف أو روبين أو تسبليون؟ لأنّ يهوذا هو الذي تلقى البركة ولم يكن يوسف السعيد الذي تجنب الفعل الدموي بل يهوذا الخاطئ الذي يُعذبّه الإحساس بالذنب ويقوده إلى التطور الروحي.

وبهذا تتم عملية تحديد الفكرة الرئيسة التي سيطرت على أعمال توماس مان المتأخّرة وهي: السمو على الرغم من الذنب وهي فكرة ظلّت أهميتها تتزايد لديه نظراً لشهرته العالمية، ولن يمر زمن طويل حتى يصبح أكليل الغار حُلُماً طائشاً. فبعد «يوسف» بدا كل شيء مختلفاً: فقد صار ليفركون Leverkühn، بالتعاون مع الشيطان حَمَلَ الإله ومسَيَحَ الفنّ، كما أنّ الآثم المقدّس، الذي يحوي في داخله كل رعب الخطيئة صار رأس المسيحية. وفي كل مناسبة يأتي للوعظ وخطاب الاعتراف على نحو يشاكل الخطاب الذي ألقاه يهوذا أمام يوسف، وفي كل مرة يتم تسمية الذنب على نحو دقيق.

الرجل الشاحب، الاعتراف

في «المختار» Der Erwählten يستطيع المرء أن يعتقد بأن الذنب يخصّ مسألة الخطيئة المتعلقة بنكاح المحارم، وهو ما تقوم المادة القصصيّة بتقديمه. لكنّ الخطيئة الأصلية شيء مختلف ولا تكشف المصادر عن طبيعتها[1]. وفي أثناء سعيه لسرد طبيعة الأحداث، سعى السارد الجريء مونيك كليمنس كي يتجاوز ما كان يشعر به من غثيان: فأسرّة الإخوة والأخوات كانت «مليئة بالرقّة والدّنس والدم والغضب والخطيئة إلى الحدّ الذي جعل القلب يشعر بالدُّوار جرّاء الأسف والخجل والأسى، وكدت أصير غير قادر على أن أتفوه بكلمة» (VII، 35). كنّا عرفنا شيئاً عن الدّنس من

(1) انظر: Paul Scherrer, Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern und München 1976، ص. 258 – 292

لقد جرى فحص كمّ كبير من الاقتراحات والمصادر الكتابية في هذا الأرشيف المزدحم. لكنّ قصّة هانغريف لا تظهر في هذا السياق. يقتبس فايسلنج كيف وجد توماس مان لحظة التنوير عند فرويد «مرض العالم الحضاري الفاعل والخوف من غشيان المحارم وتأنيب الضمير بسبب القتل والتوق إلى الخلاص» (X. 260) وانظر ص284. وعلى أية حال، فليس ثمة في تلخيص هذا المصدر، ما يمكن له أن يكون ذا صلة بذلك الثالوث.

أسطورة غريغوريوس ولكن ماذا عن الدم والغضب؟ في «المختار» ثمة شيء يقع قبل نكاح المحارم وهو ما سبق أن جرى البحث عنه عبثاً لدى هارتمان فون آوي، فالكلب المدعو هانيغرف موجود في غرفة النوم الخاصة بالإخوة والأخوات وهو ينبح على نحو يدعو للرثاء:

«قفز الإقطاعي من فوق سريره في الحالة التي كان عليها متوحشاً ومجنوناً واتجه صوب سكّينه الحجري. قبض على الكلب وجزّ عنقه حتى زهقت نفسه، ثم طوّح بالسكين الحجري فوق جثة الكلب التي امتص دمها الرمل الملقى فوق الأرض، بعدها عاد ثملاً إلى مكان الفضيحة الآخر. يا للحسرة على الكلب الجميل اللطيفّ وفي ظني، أنّ ما وقع في تلك الليلة كان الأسوأ، ولم أكد أسامح الآخرين لأن ما وقع كان أمراً محظوراً، لكنني أفترض أنّ ما وقع كان مترابطاً، ولم يكن الوضع هنا بأسوأ منه هناك. مقذوفة من الحبّ والقتل وحاجات الجسد، لعل الله يرحمها» (VII، 36).

إنّها مقذوفة شرعت بالتنامي في أعمال توماس مان، في واقع الأمر، منذ أن قام توبياس مندرنيكل بطعن المسكين إيساو. أما الخطيئة الأولى فهي الجريمة التي سبقت واقعة

الرغبة، وليس الزنا بالمحارم الجريمة التي حركت جهاز الرحمة الفاعل، فقد خلّف كليمنس قليلاً من الشك، كما فعلت العروس ووالدة البابا الجديد التي تذكر في اعترافها الأخير، على نحو حرفي، الكلب هانيغرف النابح. (VII، 253)

أما الجريمة الثانيـة فحتى لو كانت وهميّة، فإنّهـا تتوافـق مع الأولى، حيث يشكّل ما فعله هارتمان فون آوي نموذجه الذي يحتذيه. فبعد انكشاف علاقته المحرّمة مع أمّه، تبيّن أن غريغوريوس كان يفتش عن أرض يباب يتمكن فيها من التوبة ويستطيع أن يصطاد كما يحلو له. ثم صار هذا الصيّاد يغار من الناسك فأخذه بناءً على رغبته إلى إحدى الجزر وشد وثاقه بقدم حديدية ورمى مفتاح تلك القدم في البحر. مرّت سبع عشرة سنة وظل غريغوريوس، خلافاً لكل التوقعات، صامداً فوق صخرته، بينما كان اثنان في روما يحلمان باختيار باب جديد. انطلق المبعوثان الحالمان للعثور عليه فعثرا بالكوخ القديم. وفي حين كانا يفتشان، ومعهما القارئ، عن غريغوريوس الجالس فوق الحجر، لم يكن أحد يسأل عن الصياد السيئ النيّة. أما في هارتمان فون آوي فقد

نسي الحادثة تماماً[1]. ولم يكن الحال كذلك عند توماس مان الذي منحنا الفرصة للدخول إلى نفسه:

«وأريد أن أضيف أنّ الرجل لم يكن يريد أن يعرف الكثير عن تلك الذكريات ويسعى إلى إقصائها عن ذاكرته ما استطاع إلى ذلك سبيلاً. فقد كانت الأحداث تبدو له لاحقاً وكأنها تنتمي إلى الزمن الذي كان الرجل الغريب يعلن فيه عن رغبته، وكأنه قد أقدم على ارتكاب شيء خاطئ، أو كأنه ارتكب جريمة قتل –وهي فكرة يقوم الإنسان، على الأرجح، بإقصائها». (VII، 209)

إنّ المرء يرغب في إقصاء مثل هذه الأشياء لكنه لا يستطيع. من جانبه «فشل الصّياد، على نحو رديء، فيما يخصّ الجزء العلوي من ذاكرته»، أما الجزء السفلي منها فإنه كان منشغلاً بأن يبوح بالسرّ عند وصول مبعوث روما، (فهو لم يرسل أحداً من طرفه، سواء أكان هذا المرسل، سيّداً أم متسوّلاً (VII، 213)، وعندما عثر على المفتاح الخاص بالقدم الحديدية في بطن سمكة الكراكي التي قدمّها له فإن توماس مان عثر

---

(1) لم أعد أفكّر طويلاً بكم لأنني عثرت على المفتاح في بطن السمكة. انظر: Hartman von Aue, *Gregorius der gute Sünder*. Übertragung von Burkhard Kippenberg, Stuttgart 1963، ص. 21

عليه حيث يريد العثور عليه: «بعدها اعتدل الرجل الشاحب وأدلى باعترافه [...]»[1]. (VII، 219)

لقد كان شاحباً كالإخوة في أثناء الوحي الخاص بيهوذا وشاحباً مثل أدريان ليفركون في خطابه الختامي الذي دونه صديقه تسايت بلوم في «دكتور فاوستوس» وكان قلمه في أثناء تدوينه يرتعش وهي ارتعاشة يشترك فيها مع مؤلفه.

ليس ثمة كتاب أنهك توماس مان مثلما أنهكه في «دكتور فاوستوس» هذا «الاعتراف الراديكالي» و«اعتراف العمر» و«السّيرة المتحوّلة» التي دوّنها في حالة من «الإثارة العميقة»

---

(1) على نحو يختفي فيه التكلف، تتراكم صيغة معينة من حضور الأنا في مشهد الصيّاد: «أيّها الزوج، أيها الزوج (وهنا يستخدم توماس مان لفظة Mann بالألمانية التي تشير إليه وإلى كلمة الزوج)، أنا لا أشعر بالارتياح، إنّ حالتي ليست في أحسن أحوالها. جرّاء الطريقة التي تتعامل بها مع الرجل المتجوّل»، كانت زوجته تقول له ذلك، وكأنه يتهمها بأنها قد أحبت شخصاً غبيّاً تماماً، وهي تردّ عليه قائلة «كلا يا زوجي، Nein Mann» (VII، 183).

ويتكرر الأمر في زيارته إلى روما: «يا رجل «Mann»، ردّ الغريب المفرط في القِصَر [...]، الرجل، لا يريدك أن تقلق بسببنا [...] (VIII، 213) وبعد الاعتراف يقوم رجل الدين بمواساته: «أيها الرجل، أنت تتحدث، طبقاً لقدرتك على الاستيعاب» (VIII، 221).

من الملاحظ أنّ ثمة أنواعاً شتىَ من Mann التي يُستهلّ بها الحديث دون أن ترتبط باعترافات شاحبة لدرجة أنه يصبح من المستحيل معرفة إذا ما كانت الكلمة تحمل لوناً من الإشارة إلى توماس مان.

والاضطراب العميق والاستسلام» مع كثير من التصميم على «استثمار الواقع وأسرار الحياة»، إلى الحد الذي بقيت فيه «فكرة الإعلان عن هذا العمل وعن أسرار هذه الحياة» في أعماق روحي غريبة وغير قابلة للمسّ»، -وقد ظلّت المسألة كلّها شبيهة بجرح مفتوح»[1]. ومما لا شك فيه: أنّه إذا كان ثمة عمل قام توماس مان بتشفيره وأوصى في الوقت نفسه بضرورة الحفاظ على أسراره التي كان يخشى في نيسان 1933 من انفضاحها بوصفها تشكّل خطراً أخلاقياً قاتلاً فهو رواية «الدكتور فاوستوس». وبالمقابل فما هو الشيء الذي يمكن لهذا العمل السريّ أن يعالجه إن لم يكن أسرار حياته على وجه التحديد التي ذكرتها السيرة الذاتية؟

ويكاد يكون هذا، على الأرجح، الشيء الوحيد الذي يمكن للمرء أن يقوله بشأن تعقيد الرواية التي تتراكم فيها الإشارات والتلميحات كما تتراكم المفارش والألحفة المحشوة بالريش في حكاية الأميرة الأسطورية التي أحست

(1) يمكن أن يُقرأ هذا إما بوصفه لوناً من الانقباض المبالغ فيه أو لوناً من التعقيد الأحادي، لكنّه ببساطة لون من المتوسّط المعتدل، كما يمكن حسابه من مجموعة *Selbstkommentare*. أما الاقتباسات المتابعة (اعتماداً على ترقيم الصفحات في *Selbstkommentare*) بتاريخ 1946/1/1، فهي: 206، 138، 117، 141، XI، 298f.

بحبّة البازيلاء الموجودة في الأسفل. وهنا تختفي في أعماق التلميحات والإشارات القسوة التي سرقت الليالي من المؤلف وحرمته من النوم وحاصرت روحه بمرارة.

فهل كانت هي العلاقة مع شفيردت فيغر، التي خاطبته بضمير المخاطب المفرد، بعد أن قضيا معاً رحلة مشتركة وباختصار: أهي حكاية معاناة توماس مان أيام شبابه بخصوص علاقته مع باول إيران بيرغ؟ لكن الشيء الذي يرويه المرء عند أوّل فرصة لا ينتمي إلى عالم الأسرار، فقد كان يكفي أن يتساءل أحد المعارف حول هذا الأمر حتى ينفجر توماس مان قائلاً:

«آه، أصدقاء شبابي عائلة إيرنبيرغ! إنّ كارل هو الذي كتب لكم الرسالة الغبية. لقد عزفت «تريستان» على لحن كهذا، أما باول الذي كان رسّاماً بالتأكيد، شأنه شأن الكثيرين، فقد كان فتى جذّاباً وشكّل، في الواقع، حبّاً كبيراً في حياتي ولست قادراً على أن أقول غير ذلك»[1].

إن أحداً لم يجبر توماس مان على أن يبوح بهذا الكلام المحرج، كما أن أحداً لم يكن قادراً على إغفال أنّ قراءة «نشوء دكتور فاوستوس» توضح «الدور الشيطاني الذي لعبه العنصر

---

(1) *Selbstkommentare*، ص. 104

الجنسي المثلي في العلاقة بين أدريان وورودي شفيردت فيغر. (XI، 208)

فهل هو إذن ذنب الفنان الأناني البارد الذي تجسّد على نحو عفريتي في شخصية ليفركون؟ إن هذا يكفي بكل تأكيد للتدليل على أنه فعل ذلك وأنّ توماس مان عانى منه، وهذا ما يمكن أن يكون السّر على أقل تقدير.

تحدّث توماس مان في «نشوء دكتور فاوستوس» بصراحة تامة عن الوجود الذي يصبغه الشعور بالذنب الذي يُعَدُّ نوعاً من «الوحشية المرتكزة على فقدان القدرة على التركيز». (XI، 265). ولعلّ من الأفضل أن يتم طرح السؤال على نحو معكوس.

ما الذي يمكن لهذه الأسرار أن لا تكونه، وما الذي يمكن أن نشاهده بوضوح في طَبَقات هذه التلميحات؟

دعنا نفترض أنه تمت تنقية «فاوستوس» من تلك الفقرات، وتولّت طبعة أخرى محقّقة تحقيقاً جيداً إحالتنا عبر عددٍ من الهوامش إلى مصدر سواء أكان هذا المصدر نصّاً أم عملاً ذا طبيعة فنيّة تشكيلية أم عملاً يقوم على تفصيلات سير ذاتية تمت روايتها. سيكون ممكناً بهذه الطريقة إبعاد صفحة وراء أخرى: بالرجوع إلى كتاب فاوست الذي يعود إلى القرون

الوسطى، وإلى حياة نيشته وإلى كتاب «مطرقة الساحرات» Hexenhammer وإلى رسومات ونقوش [ألبرشت] درر Albrecht Dürer وإلى التعاليم الاثني عشرية ونظرية أدورنو في الموسيقى، وإلى السيدة فون ميك وإلى ألحان ألبان بيرغ. وإلى لوثر وكيركجارد وإلى أساطير [هانز كريستيان] أندرسون، وإلى رايسغر وبريتوريوس وإلى حفيد فريدو وإلى انتحار شقيقته كارلا، وإلى الأبعاد الثلاثية في الأعمال الكوميدية وإلى رسامي أغاني الأطفال الموتى kindertotenlieder وإلى انهيار كلّ من شومان وهوغو فولف، وإلى جحيم دانتي ويوم القيامة الأخير لميخائيل أنجلو.

لن يتبقّى الكثير إذن، عندما يتمّ حذف هذه الصفحات، فليس في الرواية صفحة واحدة تخلو من هوامش تشير إلى تلك المصادر وتكشف ما فيها من اقتباسات عن «راديكالية دموية»[1]. لكنّ ثمة بعض المواضع التي تخلو من الإحالات. وهناك بعض الاقتباسات الموجودة في «لائحة القوانين» ورواية «يوسف» و«المختار» لكنّها شهدت كلّها تحويرات حاسمة.

إنّ القصة الأصلية القادرة على فك رموز ما سواها

(1) ورد ص. 154

مقتبسة من كتاب باول دويسن «ذكريات عن فريدريش نيتشه» وحكايات مرضه في مدينة يينا. فقد قام الدليل باقتياد ليفركون حال وصوله إلى مدينة لايبتسج إلى بيت من بيوت اللّذة، حيث عاني من «صدمة اللقاء بالغرائز الخالية من الروح». وعندما قامت المومس بمداعبته فرّ منها، لكنها استطاعت أن تتعرف عليه، عندما تبعها على الرغم من مرور سنة على تلك الواقعة (VI، 198).

لكنّ الأمر لم يرد على هذه الشاكلة فيما روي عن نيتشه، فهناك لم تتمّ مداعبة ذراع ذلك الرجل المتغطرس –وهي مداعبة بقي تسايت بلوم يحس بآثارها طيلة النهار فوق وجنتيه، (VI، 198) كما أن الرجل في ما يروى عن نيتشه لم يرتحل وراء المرأة ذات الشعر الأسود بل «عاد إلى ذلك المكان». كما يشير توماس مان نفسه[1]. أما الرحلة الطويلة وتركيز الرغبة فأمران جديدان. لكنّ هذا غير صحيح تماماً، لأن نموذج تركيز الرغبة هذا أمر مألوف لدينا منذ زمن طويل. فقد كانت هيتيرا إزميرالدا ترتدي جاكيتاً قصيراً، يشبه ما كانت ديدريس «كاترينا الزنجية» ترتديه، لكنّها بأنفها الأفطس وفمها الكبير وعينيها اللوزيّتين (VI، 191)

(1) ورد ص. 106 وما يليها.

تذكر بروز المرأة الشديدة الإغراء في «فيليكس كرول» التي تذكّر بالصورة التي سبق لتوماس مان أن أحضرها معه من نابولي. ولم يستقِ توماس مان صورة هذه المرأة الفاسدة من حياة نيتشه بل من فيليكس كرول. فروزا امرأة هنغارية سمراء، يتبعها ليفركون كي يستمتع بلحمها المسموم. كما أنّ أدريان المرأة الحسناء الخفيّة. تنتمي إلى بلدة تولنا في هنغاريا، وهي ستظهر لاحقاً بوصفها هيتيرا[1].

لإيزميرلدا قواد وهو الآخر من بين معارفها القدماء «ولعلّ من العبث البحث عنه في مصادر أخرى. فـ «لودفيج» في الحوار بين أدريان والشيطان، وهو الرجل النحيف ذو الشعر الأحمر الباهت، والذي يضع قبعة فوق رأسه، ويضع لسانه في إحدى زوايا فمه، يشبه شخصية الوغد الذي يعود إلى مدينة ميونيخ والذي يعكس صوتُه التمثيليُّ مقدرتَه الدرامية. (VI، 298، 304)[2] كما أنّ الشخص الذي يقابله والذي يظهر لأوّل مرة يبدو مألوفاً هو الآخر لدينا: فجأة نراه جالساً فوق

---

(1) قارن: Viktor A. Oswald, «*Thomas Mann's Doktor Faustus*: The Enigma of Frau von Tolna», in: *Germanic Review 23* (1948)، ص. 249 – 253 و Kunst ص. 316

(2) قارن: Maar, «Der Teufel in Palestrina», in: *Literaturnwissenschaftliches Jahrbuch 30* (1989)، ص. 218.

الكنبة في الصالة الحجرية في بالسترينا، ومن منطلق الشك في وجوده الحالي يعلن أنه سيكون «إنساناً من الوساوس المرضية فحسب»، وهذا أمر صحيح إلى حدّ ما. فالمشهد الافتتاحي يرتكز على تجربة رؤيوية.

وقد تحدث عنه كريستيان بودن بروك كما سبق له أن تحدّث عن السكين المسلول، السكّين الذي سيغدو في «فاوستوس» سكيناً رمزياً لحورية البحر الصغيرة، التي يتوجب على عاشقها أن يُعاني.

لقد كان بوسع أدريان أن يتصّل به أو بها، لأنها كانت تخفي الشيطان داخلها، لكنه لم يكن من المسموح له أن يعشقها وهو ما سبق للقواد الشاحب اللون أن عرفه في نهاية النقاش. فقد وثّق عملها التجاري المشترك بدمه، وهذا يعني أنه سينجز لوناً من «الاختراق»، لكنّ هذا سيكون على حساب حرمانه من الحب. (VI، 331).

تولّد عن هذا الحرمان جريمتان ظلّتا تتحركان على امتداد الرواية منذ بداياتها الأولى. أما الجريمة الأولى فتتمثّل في موت الطفل الذي كان ليفركون يحس بالذنب نحوه. وإذا ما استثنينا الذكريات الخاصة بتراجيديا غوستاف مالر الذي فقد ابنته الحبيبة بعد أن كتب «أغنية الأطفال الموتى»، فإن

توثيق هذا الجزء يتسّم بالرداءة. وقد تساءل ليفركون شاكياً عندما مات الفتى «أيّ ذنب وأيّ خطيئة، وأيّ جريمة؟ ولكن أين يقع ذنبه على وجه التحديد يا ترى؟ باستثناء أنه يستخدم الصدى بوصفه لوناً من الإلهام (مثلما فعل توماس مان مع ابنه الأكبر فريدو، الذي يتجاوز وصفه الكثير من لحظات «القتل» التي سبق لمان أن تحدث عنها، والذي يرجع الفضل فيها إلى زوجته، لهذا تراه يضعها في يومياته بين علامتي تنصيص؟»[1]. إنّ منطق الأسطورة يتطلب أن يقوم الشيطان بنقل الطفل بالقوّة، طالما أنّ ليفركون يحبه على نحو غير قانوني. ويتّضح هذا البعد القانوني على نحو غامض، عندما يتّهم ليفركون بأنه متّع عينيه بالنظر إلى جسد الفتى ما نتج عنه «تأثيرات سامة». (VI، 633).

فإذا ما تم حذف ذلك من السياق، فإن ذلك يمكن أن يُفضي إلى وصف الخال بأنه شرير يستغل الأطفال استغلالاً جنسياً ولكن شريطة أن يتم الحذف بهذه الطريقة. إنّ ثمة فجوة بين حب ليفركون لايكو والاستغلال الجنسي للأطفال

---

(1) مع كاتيا «عن القاتل» في كتاب:

Reuse, Annette, Preetorius, Geffcken., Schlimm, [...]

لقد اشتريت هؤلاء القتلة بعمليات في الرئة، كانت ذات صلة بذلك العمل».

وإن كانت فجوة ضيّقة في واقع الأمر. فقد دافع المؤلف عن نفسه بصرامة آراء طالب في مرحلة الدكتوراه بالغ في الحديث عن آثار المثلية الجنسية. لقد كان في وسع توماس مان أن يعترف بشيء هنا أو هناك، أما فيما يتعلق بسلالة الطفل السماوي فإنّ على الباحث أن لا يقوم بتفنيد الأمر بـ «نعومة»[1].

لم يكن هناك الكثير مما يمكن الاعتراف به، لأنه استلقى في الأعلى لينظر في الحالة الثانية التي يقوم بها ليفركون بخرق محرمات الحب. لكنّ الغزل المتواصل لشفيرت فيغر استطاع أن يحقق أغراضه في هنغاريا، فصار الحديث يدور بينه وبين أدريان على نحو يخلو من الرسمية وتم استخدام ضمير المخاطب الفرد بينهما. لكنّه استطاع أن يثأر من شفيرت فيغر نظراً لهذا الاقتراب الحميم بينهما. وقد سبق لتسايت بلوم أن أشار إلى ذلك في المدخل ليتحدث بعد ذلك عن الكارثة التي «ورطه أدريان فيها على نحو سرّي قاتل». فقد أقام أدريان بإرسال شفيرت فيغر ليكون خاطباً لكنه تمكن أن يخطب لنفسه بنجاح. وهي موضوعة الخطبة الثلاثية ذاتها، المأخوذة من مسرحيات شكسبير والتي حوّلها أدريان

(1) قارن: *Selbstkommentare*، ص. 333

إلى لحن موسيقي، لكن هذه الموضوعة شهدت لوناً من التوسّع الحاسم عند توماس مان حيث يقود المخدوع بتوجيه الجانب القوي نحو موته الشخصي. يقوم عاشق شفيرت فيغر السابق بإطلاق النار عليه جراء الشعور بالغَيْرة، قبل أن يتزوج من المرأة التي كان ينوي أدريان أن يتزوجها. كانت المكيدة معقّدة بما يكفي، لكن دلالتها كانت واضحة. وقد أشار توماس مان إلى ذلك وهو يتحدث عن اقتباسه لشكسبير «لقد قمت بتغيير ذلك بكل تأكيد» وأضاف «لقد قتل أدريان الصديق الذي يحبه»[1]). [...]

استطاع توماس مان تغيير المسألة إلى شيء يخلو تماماً من أي مصدر. لكنّ هذا التغيير يجيء «قبل» الاقتباس. فشكسبير ليس أكثر من غطاء ويبقى مرجعاً ثانوياً، فجوهر الخطة كامنة في ملاحظة عمل مبكرة حيث يقول:

«إنه مضطر لتوظيف رغبته في الزواج، من أجل قتل

(1) وردت في مكان سابق، 72، الثأر كان إلى جانب المغوية وليس إلى جانب الشيطان. فقد كتب توماس مان إلى زميله شارلس جاكسون أندرسون عن «ثأره القاتل جرّاء هزيمته» (وردت في مكان سابق، S. 88). إنّ رواية الطبقة التي يقوم ثانية بعرضها (وهي مع أندرسون الفتى الذي يقتل فتاة الثلج) هي محل دراسة في كتاب: *Geister und Kunst*، ص. 140 – 143.

الشخص الذي مارس معه الجنس»[1].

وهكذا قام بإرسال شفيرت فيغر كي يتم إطلاق النار عليه في قاطرة المترو.

لقد أحسّ كثير من القراء أنّ هذا المشهد الحكائي في «فاوستوس» لا يملك قابلية الإقناع لهذا ظلّ يتوجب على توماس مان أن يقوم بإيضاحه، كما أسهم المشهد هذا بتضليل ابنه ميشائيل بقوة. تحدث ميشائيل في حفل عيد الميلاد الخاص بلوبيك عن فيليكس كولبا، وقد أجاب ميشائيل، على النحو التالي، ردّاً على سؤال يتوقف عند المدى الذي تورطت فيه «سيرة ذاتية منقولة» في الانتقال من عالم العجرفة الروحية إلى البربرية التي تُعدّ شرطاً من شروط الفاشية وخطيئة ليفركون: «وهو أنّ هذا التورط لا يستمر إلى النهاية» أما المؤكد، على كل حال، فهو أن «السارد يتقاسم الذنب بقوة، مع الأصدقاء الذين يتولى تقديمهم»[2].

---

(1) Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman "Doktor Faustus" Tubingen* 1975, 110 .ص

(2) انظر: *Schuld und Segen im Werk Thomas Manns* ص. 22.

مثلما لاحظ أبناء إسماعيل من خلال حديثهم الأول مع إخوة يوسف أنّ هؤلاء يكررّون على نحو لافت كلمة «بشر»، فلعلّه قد خطر على بال وجهاء مدينة لوبك «Lübeck» في هذه المناسبة الاحتفالية مقدار ما قام به المحاضر ميشائيل مان وهو يتحدث عن الفنان بوصفه مذنباً، =

إذا كان توماس مان يشترك في هذا الأمر حقّاً، فإنْ الانتقال من الواقع إلى الخيال هو الذي أدى إلى شيء من التخفيف فيما يتعلق بهذا الأمر:

«إنه ينبغي أن تتم كتابة هذا العمل الراديكالي والمتجهّم عندما أرغب في تقديم ذاتي من جميع جوانبها».

هذا هو ما دونه توماس مان في إحدى رسائله وضرب مثلين عما لا تحويه رواية «يوسف» إلى ذلك الوقت: الإلهام الخاص بالطفل و«اعتراف أدريان الأخير الخاص بحياته وخطاياه»[1].

لقد كان توماس مان يرى في هذا الاعتراف الأخير الذي يمثّل ذروة الرواية لوناً من العهد Testament الخاص به، حيث

= وبوصفه خاطئاً ذا موهبة رفيعة، بل عن القَتَلة من أولئك الفنانين، عن الفنان «اللامع الكريه، القاتل ديدالوس» وعن يعقوب لينتس «الذي كان أسيرَ وَهْم أنه قد قتل محبوبته» وعن هيرمان غولد شميت كارديلاك، الذي تحوّل «إلى قاتل حقيقي» (انظر: ص11). وبعد ستة عشر شهراً من هذا الحديث، أقدم ميشائيل مان على قتل نفسه عشية عيد الميلاد بخليط من الكحول والباريتورات [المترجم: عائلة أدوية تستخدم لخفض النشاط العصبي في الجهاز العصبي المركزي ويمتد استعمالها إلى التنويم والتخدير]، أما أنّ انتحاره قد جاء نظراً لانشغاله بيوميات والده، كما زُعم غير مرة، فقد وقف الباحثون من هذا الزعم مواقف متفاوتة. انظر: Hans WiBkirchen, *Die Familie Mann*, Reinbek bei Hamburg 1999, 145 .ص

(1) *Selbstkommentare*، ص. 302

يقوم رجل الأحزان ليفركون الذي ولى زمنه إلى غير رجعة بالاعتراف بمجموعة الخطايا التي ارتكبها (VI، 659) وقد حمل مستمعون، هذه الاعترافات في البداية، على محمل الفن، أما التعامل معها على محمل الخيال فهو أمر غير صحيح على الإطلاق:

«كان ذلك أمراً بالغ الجدّية وكان اعترافاً وحقيقة أن تصغي إلى إنسان وهو يستغيث بزملائه في حالة من الاضطرار ليجيئوا إليه».

وقد استجاب بعضهم لهذه الحقيقة «عندما لم يستطيعوا التعامل معها بوصفها شعراً يتسم بالرعب البارد». (VI، 661) إنّها القسوة العارية للاعترافات المباشرة التي جعلت تسايت بلوم مسكوناً بالخوف، وجعلته يُعلي من قَدْر الغموض الحامي للفّن. (VI، 659)

جلس المُعْترف هناك شاحباً كالموت مقرّاً بالتعاقد مع الشيطان بوصف ذلك «لوناً من الفعل» ارتكبه بما يكفي كما اعترف بأنه تبع المرأة السمراء وقام بتسميم الطفل بنظراته، مثلما اعترف بأن الشيطان لم يكتف بالحيلولة دون زواجه بل إنه أنكر عليه أن يعشق الرجل الذي أحبه وصار يخاطبه بضمير المخاطب المفرد، على نحو يخلو من الرسمية:

«[...] لقد أجبرني على القيام بهذا العمل تحديداً؛ أن أقوم بقتل الأوفياء وأريد اليوم أن اعترف ها هنا بذلك، وأن أجلس أمامكم بوصفي قاتلاً». (VI، 664)

يجيء هذا الاعتراف بعد تدهور النموذج النيتشوي وانهياره. وقبل ذلك بدأ الأمل يظهر للمرة الأخيرة؛ فقد أنهى ليفركون عمله تحت تأثير القتل والعَسَف الجنسي وكان أمله يقتصر على أن يكون عمله، الذي كتب في ظروف رديئة، عملاً حسناً بوصف ذلك جزءاً من الرحمة. ومن يدري فلعل الله يأخذ بعين الاعتبار أنّ الرجل نشأ في ظروف مرّة، ويرى بعين العطف أنه «فَصَّلَ كل شيء بصلابة». (VI، 666) إنّ من يتحدث عن نفسه حصرياً على هذه الشاكلة يصبح من الصعب عليه أن يُخفي ذاته، وإلا فمن يستطيع أن يُظهر مثل هذا الأمل غيرُه؟ إنّه ليس ليفركون بالتأكيد، الذي استطاع تعاقده مع الشيطان أن يحرره من هذه الهموم، ولم يَغْد بالتالي يحتاج إلى أن يجمع عَمَله صفحة إلى جوار نصف صفحة أخرى كلّ صباح، لكنه كان يستلقي كالميّت في حالة قدوم الإلهام الساحقة ويرتعش وهو يشعر بالخوف الكبير في ليلة يغمرها الظلام نظراً لما فيها من بروق، ويكاد يعجز عن تدوين

ما يهبط عليه من إلهام. (VI، 607). ومع وجود هذا اللون من الإبداع الفني، لم يعد ثمة مجال للحديث عن أخلاقيات العمل الخاصة بالإنجاز العنيد فقد كان ذلك موضوع التعاقد، وإذا كان توماس مان قد نسي ذلك في الختام، فإنّ هذا يلقي إن لم يكن حزمة من الضوء فقليل من الإنارة على المشاعر في السيرة الذاتية على نحو يتيح لكلّ فكرة فنية أن تتجلّى كي تظهر طبيعتها تماماً.

إنّ رواية «دكتور فاوستوس» هي في أدب توماس مان بمثابة بارسيفال Parsifal [1]. بمعنى أنّ شيئاً مهماً لم يتبعها في نتاجه، فقد كانت عملاً روائياً محكم التخطيط وما تلاها من أعمال كان لوناً من الخلاصة وشيئاً من تزجية أوقات الفراغ، ومع ذلك تشكل «المختار» رائعته الأخيرة التي تقوم على ثلاثية الحب والقتل والرغبة في الجسد، وهي الرواية الأخيرة التي تقوم على «جوهرية فكرة الرحمة»[2]. لكنّ أعماله المتأخرة كلّها يمكن أن تُصنّف في إطار الفكرة القديمة فـ «المخدوع» تتعامل مع تلك الموضوعة مع كلّ ما تنطوي عليه فكرة المرض من تنوّع، حيث أدى تورّم الأعضاء الجنسية

---

(1) المترجم: هي أوبرا من ثلاثة فصول كتبها ريتشارد فاغر.

(2) ورد ص 300.

«المصحوب بالنزيف» والذي يبدو مسّوغاً كيفما نظرت إليه، إلى قتل الرغبة الجنسيّة عند روزالي بعد أن استيقظت (VIII، 941). أما المقالة الطويلة الأخيرة التي كتبها توماس مان تحت عنوان «محاولة للكتابة عن شيللر» فهي تناقش فكرة أخلاقية متشظّية هي «الحتمية القدرية للكذب من أجل الحياة»، كما تتحدث عن البشاعة التي تعني أنّ على الشاعر وهو يتّخذ ديمتريوس له نموذجاً، أن يفكّر وهو يتربّع على قمة النجاح، أنّه سيعاني من الخطأ ومن الأفكار المرعبّة الخاصة بالمكر والوهم. و«التي ستؤدي أسرارها إلى أن تنفصل روحه عن الحقيقة للأبد وأن تحيا وحيدة وأن تظلّ تسير قدماً على هذه الشاكلة»[1].

وختاماً فإنّ الرواية الأخيرة وبخاصة الجزء الثاني الذي يتعلّق بشذرات تدور حول المحتال- الثقة، يعود ليحتفل من جديد بالحيوانات التي تمت التضحية بها والتي أشعلت نار الرغبة. وعلى الرغم من أن فيليكس كرول يبدو «شخصاً غير مريح على نحو من الأنحاء» وليس «الرجل الذي يمكن أن يُصَنّف على أنه «رجل المذابح الوطنية» (VII، 646)،

---

(1) انظر: Essays VI، ص. 346 وما يليها. وقد اعتاد أن يكرّر في هذا المقام بلا مبالاة «لو سمحت»، ويجيء التكرار مرتبطاً بمثليته الجنسية.

فإنه يتم اقتياده إلى الحلبة الخاصة بمصارعة الثيران حيث يتم ضربه «بقطعة صلبة من الفولاذ»، إذ يجري غمر الدم المتدفق بالرمل، وكان أمراً يبعث على التعاسة أن يشاهد ذلك، لكن المنظر جعل عشيقته بوزدم في حالة من الغليان (VII، 655ff).

لقد كان غير سعيد بالمراقبة لكنه كان من الصعب عليه أن يتجنب تلك الظروف، وهذا هو القانون الذي لم يكن في مقدور أحد أن يفرّ منه. ففي الجملة الأخيرة في هذه الرواية الأخيرة تسقط الكلمات التي يبدو فيها كل شيء كالفنيّة والرغبة والقسوة يقود إلى وداع، لا لقاء بعده.

«في الأعلى، وفي أجواء عاصفة، وتحت تأثير رقّتي المتوهجة، التي كانت تتدفق أكثر قوة من لعبة الدم الإيبرية، رأيت الصدر الملكي يتموّج» (VII، 661)

إنّ الجملة الختامية لرواية العمر هذه، التي تبدو مراقبة اللذة فيها مسألة إلزامية لا تستطيع أنْ تتدفّق إلاّ بعد أن تتواصل مع اللعبة الدموية.

الفصل الثالث

صدّقوني

ما الذي ينبغي أن نفعله بهذا كله؟ لعلّ القارئ يقول إنّه كان على المؤلّف أن يقوم بطرح سؤاله هذا قبل أن يُفرد فصلين لمناقشة هذا السؤال. لكنّ ثمة أمراً واضحاً على أقل تقدير:

فحتى لو أنّ إلها ماكراً حرص على أن تبدو الوقائع المذكورة في اليوميات والتي تبعث على الريبة في مجملها وتبدو في ظاهرها غير مقنعة إلى حدّ ما صحيحة، فإنّ ثمة مشكلة تظلّ بحاجة إلى إيضاح وهي: لماذا يبقى هذا الموضوع حاضراً بقوة وكثافة في أعمال توماس مان ؟ ومن الواضح أنّه يسود هنا دافع لا يقاوم للاعتراف كما يظهر صوت العناد والإرادة المتوسّلة، والقرع الخفيض الصوت من إنسان تم إغلاق الأبواب عليه، وعليه أن يكون شديد الحذر، لأنّه يعتقد أنّ الأعداء يحيطون به، ويغدو من المستحيل في هذا السياق أن يتم التخلص من الانطباع الذي يوضح أنّ الذنب الذي صار متعارفاً عليه ليس ذنباً ذا طبيعة متصلة

بالوسواس المرضي.

ولكن ما الذي سيحدث إن كان توماس مان يعني ما يقول؟ وإذا كان المرء قد اعتاد على أن يفهم ذلك كلّه على نحو مجازي، فما الذي يمكن لنا أن نفهمه على نحو حرفي؟ إنّ أسرار حياته ستختفي عندئذ على النحو الذي اختفت فيه «الرسالة المختلسة» Purloined Letter الخاصةُ بإدغار ألن بو والتي كانت تتأرجح أمام الأنظار من غير أن يراها أحد. ولعل الفضل في ذلك يرجع إلى ما في الرسالة من تمويه بارع ثم ألا تتبدّى الأشياء كلّها عندما توضع في ضوء جديد عندما يتم التفكير لحظة واحدة في اللامفكّر فيه؟

دعنا نؤدّي مرّة واحدة دور محامي الشيطان الذي ظهر لتوماس مان في بالسترينا، وسنكون قادرين على احتمال هذه التجربة الفكرية هذه، إذا قام توماس مان بارتكاب جريمة حقيقية وكان قادراً على أن يتحمل مسؤولية ما قام به، عندها يبدو هذا العمل على نحو لا يختلف كثيراً عمّا هو في واقع الحال. ولكن ما الذي يمكن أن يصنعه توماس مان إضافة إلى ما تمت الإشارة إليه؟ وكم من الاعترافات يحتاج إلى تهريبها وكم كان عليه أن يكرّر أنّ كلّ شيء يتسم بالدقة وأنه قدّم سيرة ذاتية بصراحة مطلقة تكلم فيها عن ذاته ولم يقم

باختلاق شيء.

لم يحصل نقيض ذلك على الفور بكلّ تأكيد ولكنْ دعنا نبقى لحظة عند فرضيّة أنّ ما يتمّ الاعتراف به في الفن، يعتمد في الواقع على ما ارتكبه المرء من إثم، فهل في وسع الفنان أن يضع هذا الفعل في دائرتي الزمان والمكان وأن يحدّد أين وقع ومتى؟

يوجّه توماس مان في «السيد فريدمان الصغير» الغضب المشتعل نحوه شخصياً. تنتمي هذه القصة إلى المرحلة التي سبقت رحلة توماس مان الثقافية إلى إيطاليا، لكنّ توماس مان في «توبياس مندرنيكل» استطاع أن يضع خلفه كلّ ما هو غير قابل للسرد، فقد ظهر عنوان القصّة السابقة، للمرّة الأولى، في الرسالة التي تعود إلى تموز عام 1897 [1]. وكان من الممكن أن يقع شيء قبل هذا التاريخ يستطيع توماس مان أن يُعيد إنتاجه في المرحلة الأولى من صياغة هذا العمل، عندما كان يسعى على نحو غير موفق كي ينحّي كلّ ما ينتمي إلى عالم الحلم عن جسده من خلال تدوينه[2].

---

(1) *Briefe Grautoff*. ص. 79

(2) إذا قسمنا الأمر إلى مراحل، نجد في المرحلة الأولى سرداً ينزاح عن الواقعة الإجرامية كما في «توبياس مندر نيكل» و«خزانة الملابس» و«بودن بروكس». أما المرحلة الثانية فهي مرحلة الانعكاس. وتبدأ هذه المرحلة =

أما الإجابة عن سؤال الزمن الذي يمكن أن يقع ذلك الحدث فيه بحدّه الأقصى، فإنه يعود إلى ربيع عام 1897. أما بخصوص الزمن المبكّر لذلك الحدث فهو أمر يصعب تحديده، لأنّه ليس من السهل على المرء أن يتمكن من تحديد مسألة تأخير تجربة قد وقعت وتم إعادة إنتاجها على المستوى الأدبي. وعلى الرغم من ذلك فإنّ ثمة خطأً فاصلاً بدأ يظهر عقب زيارته الثانية إلى نابولي في نوفمبر 1896. ففي الثامن من نوفمبر كتب توماس مان إلى غراوتوف عن «التجارب المُمَهّدة والمرهقة التي يأسف لأنه أهدر قدراً من الطاقة بسببها». وهذه التجارب مرهقة، لكنّها، بكل وضوح، لا تنتمي إلى التجارب الحالمة التي قد تكون وقعت في ميونيخ، لأنها أسهمت في تقوية النزوع لديه لمغادرة ألمانيا «إلى الجنوب

= بـ «تونيو كروغر» وفيها يجهد توماس مان للترميز. أما الأحداث فلا تنكص إلى الوراء، لكنّها تظلّ مُرهقة وتبني معان مؤكّدة. وهي معان تنهار مرات عديدة ويتم بناؤها مجدّداً في كل عمل. في «الجبل السحري» يتعالى الحلم الأليجوري، ويرتفع إلى مستوى الرسالة الإنسانية، وهذا أمر لا يمحو الذنب، لكنّه يسمو به، مما يعطي الفرد المذنب حيّزاً يستطيع أن يتنفّس فيه. لكنّ التعالي لا يتوقف، وما يلتئم يعود فيتمزّق ثانية وهو أمر نمطي عندما نتذكر الأحلام. أما السعي لتسمية الأفعال، فيغدو قوياً، كما أنّ هناك رغبة في رفع الحظر من خلال تحرير الكلمة. وهذا كلّه ليس أمراً عادياً بالنسبة للباحثين في الصدمة. لكنّ العادي، أن ينبثق عمل أدبي ذو مستوى عالمي منها دون أن يقع في حبائلها.

الأكثر بعداً وتفرّداً، وهو المكان الذي يجد فيه ذاته الآن ويقارن فيه بين المشهد القيصري في روما بالمشهد الساحر المملوء بالضوضاء في نابولي»، وتذكّر ملامح العينين الجميلتين اللتين استرعتا انتباهه في الأيام الأربعة الأخيرة «حسيّتها، حلاوتها وجمالها الجنوني، يربطني بها أكثر فأكثر»[1]. وقد قاده هذا المشهد الحسّي إلى سمّ النشاط الجنسي وإلى القوادين الذين لن يستطيع التخلص منهم والذين لا يكتفون بتقديم فتيات صغيرات له بل طبق الأرز الذي كاد يتناوله. إن إيقاع هذه الرسالة خليط لكنّه ليس كئيباً أو مثقلاً بالذنب.

بعد رجوعه من نابولي تغيّر إيقاع هذا الصوت، صحيح أنّ التغيّر لم يكن دراميا، لكنّه كان ملموساً على كل حال. ففي تقريره الطويل الذي كتبه من روما بعد الرجوع مباشرة، والذي يرجع إلى الثالث عشر من كانون الأول 1897، يصف توماس مان ذاته بـ «النزق والكآبة والإرهاق»[2] ويتحدث بعد مرور أسبوعين بأنه أخذ يعتاد تدريجياً «أن يشعر بأن الظلام يلفّه وهو موجود في منزله...» وهو ما يبدو دون وجود تلك النقاط الثلاث أمراً لا يبعث على الاطمئنان[3].

---

(1) *Briehe Grautoff* ص. 79 وما يليها

(2) ورد ص. 85

(3) ورد ص. 80 وما يليها

وفي نيسان كتب توماس مان عن «أعصابه الهائجة» التي يحاول، بكل السبل تقويتها، وهي كلمة سقطت من قذارة مستقرّة في ضميره[1] وقبل قدوم حزيران كان توماس مان قد عاد مجدداً إلى روما ونابولي بوصفه دليلاً سياحياً للنبيل فتس هوم[2]. في تموز أنهى توماس مان «لوسي الصغيرة» التي وصفها بأنها قصّة غريبة وقبيحة «تطابق رؤيتي في هذه اللحظة للعالم وأهله»[3].

لكنّ توماس مان كان في الوقت ذاته سعيداً لأنّ «السيد فريدمان الصغير» استطاع أن يتحرّر من «بعض القيود»[4]. في نيسان كان توماس مان يواجه عمله المقبل إذ كان ينوي كتابته بالرغبة والثقة وقد شرع في فصل الصيف بكتابة «بودن بروكس». إنّ انتصار الفنّ في اللحظة التي كانت تتصف بالظلمة وثقل الضمير لا يذكر بالعقد مع الشيطان الذي كان يصعب حدوث اختراق فيه، إلا من خلال ارتكاب فعل آثم.

في صيف عام 1897 أجرى توماس مان لقاءه مع ضيف

(1) ورد ص. 90 وما يليها

(2) ورد ص. 94

(3) وردت في مكان سابق، S. 97، تقوم القصة القبيحة بالجمع بين موضوعي المعاناة الجنسية والإذلال القاتل. وفي ذروتها، يضطر الرجل الموصوم ليرقص وهو يرتدي ثياب امرأة.

(4) ورد على ص. 90

لم تتمّ دعوته، وهي رؤيا، تبدو إذا تمّ النظر إليها من منظور سريري وكأنها عَرَضٌ غير طبيعي لإجهاد ما بعد الصدمة.

في حالة ليفركون تبدو هذه الصدمة من خلال التماس مع هيرتا التي لحقها إلى هنغاريا عندما كان في الحادية والعشرين من عمره، كان توماس مان في الحادية والعشرين من عمره يوم قام برحلته الثانية إلى نابولي. وكان قد زار المدينة زيارة عجلى في العام السابق بصحبة أخيه هاينريش. فهل استطاع الإغراء أن يؤثر فيه وأن يدفعه لتكرار الزيارة إلى نابولي بعيداً عن إشراف أخيه؟[1]. قد يكون هذا هو السبب الذي جعله يقوم فيما بعد بالعودة إلى أسطورة نيتشه ويجعل إميرلدا تمسّ ذراع ليفركون في البداية، ليعود بعد مرور سنة تحت وطأة الاتصال الأول. وقد جهد سيرنيوس تسايت بلوم أن يحكي لتيده ولنفسه بطريقة لبقة، عندما كان يحاول أن ينقل هذا الجزء من الحكاية «فقد كانت رواية هذا الجزء من الحكاية شبيهة باعتراف شخصي جاد». (VI، 204)

عاد ليفركون، على أية حال، إلى المكان الذي تمكّنت فيه الغزيرة العارية أن تمسّه على نحو لاذع ليتبع المرأة التي

---

(1) شكا توماس ماس في شباط عام 1896 وهو في ميونيخ قائلاً: آه يا روما! هل أستطيع أن أكحّل عيني برؤية أعمدتك وناسك... وردت في مكان سابق، ص. 70.

قامت بإغرائه إلى هنغاريا. ولكن ما هي العلاقة التي تربط بين إيطاليا وهنغاريا؟ وهل «هنغاريا» بمثابة شيفرة أو كلمة سرية ذات دلالة في النظام الجنسي المثلي[1]؟ في «دكتور فاوستوس» ثمة علاقتان محتشمتان، حيث يلتقي أدريان بعدد من الهنغار في صالون من صالونات روما، أما مدينة نابولي فتمثّل خاتمة المطاف للرحلة التي كانت المرأة الهنغارية القادمة من تولنا تقوم بها (VI، 292، 519). كما أن المعلّمةالهنغارية التي كان فيليكس كرول يعشقها والتي سبق له أن التقاها في أحد المقاهي وهو يحتسي كأساً من شراب البانش، بينما كان الآخرون[2] منشغلين بلعب الدومينو. (VII، 378). وهذا يعني أنّ القارئ يتذكّر أنّ مساءات كل من توماس مان وليفركون في روما في الشتاء، كما يتجلّى في «دكتور فاوستوس» و«مقطع من حياتي» كانت مساءات مزدحمة.

---

(1) انتشرت تخمينات في مطلع القرن العشرين تنسب إلى الهنغار سمعة تؤكد ميلهم إلى علاقات مثلية مع الذكور. وهذا ما تشير إليه رواية مجهولة المؤلف وإن كانت تنسب إلى أوسكار وايلد عنوانها «Teleny»)، وهي رواية تحكي قصة شاب مِثْلي. (Detering, *Das offene Gehimnis,*، ص. 273 وما يليها).

(2) المترجم: الليكور الأخضر (نوع من المشروبات الكحولية) الذي تشربه روزا، كان على الأرجح من المسكرات الإيطالية الشعبية وكان يحظى بالانتشار في إيطاليا عند نهايات القرن التاسع عشر.

(VI، 291، XI، 103)

بين إيطاليا وهنغاريا «صلات سرّية، على ما يبدو، وتشكل فيينا النقطة التي تمثّل منتصف الطريق. هناك تُنهي روزا رحلتها بالذهاب إلى المبغى (VII، 382) وهو ما سيفعله توماس مان يوم كان في الحادية والعشرين من عمره، حيث توقّف فيها عام 1896 قبل أن يواصل سيره إلى إيطاليا. وقد كتب توماس مان عن هذه الزيارة بعد ثلاثين عاماً، قائلاً بأنه بدّد مائتي مارك ذهبيّة ثم يضيف وهو يهزّ رأسه، مُضفياً على كلامه غموضاً متعمّداً «حتى لو أنني كنت قد أقمت في الفندق الجيد والعتيق «فندق كلومسر» الذي يقع في شارع السادة».

(XI، 399) في الشارع نفسه سبق لليفركون أن نزل من العربة بعد العرض الأوّل الحاسم للحفل الموسيقى الخاص بفيولين، الذي جعله توماس مان يقع في مدينة فيينا. وقد كانت الحفلة الموسيقية بمثابة علامة على الحب، جعلت أصدقاء أدريان الملحاحين يطاردونه بالقول: الطفل الأفلاطوني الذي يرغب في أن يكونه شفيرت فيغر. (VI، 399، 467) سافر توماس مان من فيينا بصحبة صديقه هذه المرّة. ليس إلى نابولي بل صوب قصر السيدة الهنغارية مدام دي تولنا، حيث استطاع إلحاح شتيرت فيغر أن يحقق لها رغباتها غير الإفلاطونية، وبهذا،

في ضوء منطق الرواية، يكون سهم الثأر قد وضع على الوتر.

كان سلوك ليفركوني الثأري غير مباشر وعن طريق وسيط، الأمر الذي يجعلنا بعد هذه اللحظة الممتدّة نستطيع أن نعود إلى السؤال: ما الذي يُسمح للمرء ان يتوقّعه بخصوص مضمون ذلك الفعل المحتمل؟ لكننا لا نستطيع أن نستنتج بأن الجريمة قد وقعت حقيقة، ويعود ذلك ببساطة لأن العمل لن يختلف كثيراً، إذا أراد المرء أن يعترف بارتكاب جرم حقيقي. إنّ علينا ألا نخدع أنفسنا، فنحن نعوم في بحر من المشكوك فيه، بين الشعاب المرجانية ولجّة البحر، التي يمكن لنا أن نبالغ أو نقلّل من قيمتها إضافة إلى بعض الجزر التي تتزايد إمكانية وجودها. إنّ وجود هذه البقعة الصلبة من الأرض يقلّ أو يتزايد على افتراض أنّ الفعل الصادم يتوجّب عليه أن يُعامل بوصفه جريمة في دنيا اللّذة. وأنّ مجرد تكرار الزيارة لإحدى المومسات ليس كافياً لتفسير هذا الذنب المتّقد والدم المسفوك. وكلّ ما عدا ذلك تحديداً، كما الحال في الوضع الخاص بسفيديريغالوف، ينبغي أن يترك، بدرجة تكبر أو تقل، لإرادة الخيال عند القارئ.

لكنّ هذا الخيال النظري لا يحتاج، بالضرورة، إلى تسليط الضوء على أكثر النقاط تطرفاً مثلما سبق لكاتب السيرة

دونالد براتر أن أشار، بغير علم، إلى أنّ «خزانة الملابس» تنتهي بجريمة جنسيّة[1]. ولعل من المبالغة أن يُقال بأن توماس مان لم يكن ليستطيع أن يؤذي ذبابة، فقد قام بَجَلْد باوشان، وكان وصفه لعقاب الكلب، الذي احتاج إلى سنوات ليأخذ طابعاً أكثر هدوءاً، يفصح عن الكيفية التي يمكن فيها للدم أن يسيل في لحظة عنيفة المزاج[2]. أما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد كان توماس مان يريد، بنرجسيّة جريحة تماماً، أن يرى

---

(1) Donald A. Prater, Thomas Mann, Deutscher und Weltbürger, München, Wien 1995, 46 .ص

(2) انظر: VIII، 552.

تتعامل «السيد والكلب» على نحو خفيّ مع «الذعر المُخجل والمعاناة غير المبرّرة والبغيضة» (VIII، 659). ويلفت النظر أنّه قد تمّ تبادل كلمات قويّة في هذه المناسبة في «لقاء كلبيْن غريبيْن في الهواء الطلق، التي تعد واحدة من أكثر الحوادث «إيلاماً وتوتراً وهي حُبلى بالمواجهات الممكن تخيّلها» كما أنها محاطة بـ «مناخات شيطانية وخارقة للمألوف». فهذه الكلاب القادرة على الشمّ مرتبطة ببعضها برباط غامض وملتبس ومن غير المسموح لها أن تنكر ذلك». نعم، «إنّ الوعي المشترك بالذنب هو ما يجمع بينهما» (VIII، 554–557)، وقد تم وصف العلاقة التي تجمع بين الكلاب والسلوك الإنساني من خلال إحدى الجمل الفرعية في «يوسف». فعندما قبّل يعقوب راحيل في البئر، نبحته الكلاب «مثلما تفعل هذه المخلوقات عندما تضع الناس أيديها لأسباب خيّرة أو شريرة، فوقها». (يوسف وإخوته، ص 230)، ولكن لماذا هذا الجمع بين الخير والشر؟

ملايين الألمان وقد تم استئصالهم[1] لكنْ من غير الممكن على الإطلاق أن نظن أن توماس مان يُنفّس عن غضبه من خلال العنف الدموي القاتل. فإذا ظهر ذلك للقارئ بوصفه عيباً واضحاً في الخيال الذاتي الخاص بي، فإنّ التأملات العقلية الجافة تفي بالغرض. فلو أننا افترضنا أن توماس مان قد عاد من نابولي وقد ارتكب جريمة قتل للتوّ، أيعقل والحالة هذه أن يعود إليها في فصل الربيع التالي بكل هدوء؟ وهل كان من المعقول أن يمضي سنة أخرى في إيطاليا، لو أنه ارتكب شيئاً هناك، أليس من المنطق عندها أن يسارع في العودة إلى الوطن؟ وبغض النظر عن حقيقة أنّ ثمّة جريمة لا تفسير لها وقعت في نابولي أو في روما في المدة موضع السؤال، فليس لهذه الجريمة حضور في الملفات وليس ثمة إشارة في الأرشيف إلى أيّة حالات من الإصابة بالجروح عن طريق السكين في تلك البيئة، وهو ما يجعل الإشارات الإضافية الأخرى خلواً من الأهمية[2]. أليس تعبير «اللّذة والإثم المتّقد» لوناً من الوصف

(1) انظر: اليوميات، 1945/5/5.

يقوم توماس مان في الجملة التالية، لحسن الحظ، بالتراجع «من الجانب الآخر، فإنّ من المستحيل إعدام ملايين البشر من دون تقليد أساليب النازيين.

(2) قامت المؤرّخة لوراشتيني، من أجل هذه الدراسة، بمراجعة الصحف اليومية التالية: =

الضعيف لحدث يتّسم بالغليان ودعك من كونه يتسم بالعنف القاتل، ألا يستطيع من يرى نفسه «عاشقاً» لأنه تبادل قبلة خجولة أن يرى في القتل مسألة لا تزيد على كونها أمراً مبتذلاً؟

= II corriere di Napoli, II Mattino, Il Messaggero, Tribuna.

مثلما قامت بفحص محاضر الشرطة في أرشيف مدينة نابولي الوطني. وتُبيّن الجرائم التي أصابت الجروح أصحابها، أنّ ضحايا هذا النوع من الجرائم يميلون إلى الكذب أو إلى الصمت ولا يتحدثون عن المجرمين الذين ارتبكوا فعلتهم. لهذا كان من النمطي أن يزعم الرجال الذين تمت معالجتهم في مستشفى بيليغريني بسبب جَرْحهم بالسكين، أنهم تورطوا في المشاجرة أثناء مشيهم، أما النساء فيزعمن أنّ أشخاصاً مجهولين اعتدوا عليهن من الخلف. وطبقاً لمحاضر الشرطة في 1896/10/14فإن امرأة محظوظة Esposito [وهي تعني خارج المكان أو الأطفال الأيتام الذين يتنكر لهم أهاليهم (المترجم)]. قد جرحت نفسها، وكما هو متوقع فإنّ حيّ Torre Aregentina، حيث كان توماس مان يقيم، كان يعجّ بمشهد الوخز بالسكاكين، ويصعب على أحد أن يتوقع أن يعتقد الجمهور في روما أنّ مدة نصف سنة مرّت دون أن تُرتكب أية جريمة، لأنّ مؤلف «بودون بروكس» الذي سيكتبها بعد ذلك، يعيش بينهم. كما أنّ أياً من التقارير التي تم الإخبار عنها أو أشير إليها تم فحص تفصيلاتها أو تسليط الأضواء عليها. وبالمقابل فإنّ من الجليّ أنّ الظروف في جنوب إيطاليا عند منحنى القرن العشرين، كانت تختلف عنها في بروسيا، وأنّ ما يجري من أشياء بين سماء نابولي وأرض روما لا تسجله ملفات الشرطة. فالفشل في العثور على وثيقة كهذه تثبت وقوع حدث ما، لا يعني بالتأكيد زَيْف هذه الفرضيّة، التي يمكن أن تتحقق من خلال تقصّ كهذا.

«إنّ الجحيم للطاهرين» هذا ما يقوله السارد في «يوسف» وهو ما يكشف أنّ ثمة جريمة أخلاقية قد ارتكبت أو أنّ هناك اشتراكاً غير مباشر فيها قد وقع، ليجعل حياة هذا الشخص، الأخلاقي الحسّاس مغموسة على الدوام بالإحساس المتجدّد بالذنب. إنّ الجريمة يمكن أن تعني عند شخص أخلاقي مثل توماس مان ما يمكن أن تكون جنحة عند شخص أحمق. فقد كان كلّ من يهوذا وليفركون والشخص المختار والصيّاد يشعرون بالذنب. مع أنهم ليسوا على صلة مباشرة به، بل إنه «جرى توريطه في الحدث» كما يقول تسايت بلوم عن أدريان. أما كريستيان بودن بروك فلم يتم توريطه في غالب الظن لأنّه كان مجرّد شاهد، ولعلّ حضوره وعدم مشاركته كان يكفي لتوريطه وجرّه إلى دوامّة الحدث التي سبق لها أن اصطادت أشباح الحالم.

وليس من بين الصعوبات الأخيرة في مثل هذه التوقعات أن لا نكون على علم إن كنا نخلط بين أشياء ينبغي أن تظل منفصلة. فاليوميات تتحدث بضمير الجماعة لا بضمير المفرد. ولم يقل لنا أحد إنّ ثمة مجموعة من الحوادث قد وقعت. إنّ ثمة سلسلة من الموضوعات المتعلّقة بالكلب والسكيّن والقوادين والاغتصاب والعُنّة الجنسيّة. وثمة أسباب جيّدة مفترضة

جعلت في الفتاة في «خزانة الملابس» مذنبة وجعلتها تشير إلى فعل الدفاع عن الذات، وإلى الثأر العادل أو إلى رد الفعل العنيف تجاه الإذلال الكبير. أما في «دكتور فاوستوس» فإنّ الأحداث تنقسم إلى قصة ساخنة وأخرى باردة، أما الساخنة فهي الجزء الخاص بلقاء إيزميرالدا، الذي أثار الصدمة، أما الباردة فهي تتعلّق بالقتل غير المباشر للعاشق الذي تمّ لأسباب معقولة على نحو أو آخر، أما الجزء الذي يقع بَيْن بَيْن فهو يتمثّل في حكاية الذنب في موت الفتى المحبوب التي تبدو حقيقة داخلية، حتى لو كانت تنتهي إلى عالم التجارب المتخيّلة. إنّ من الصعب إن لم يكن من المستحيل أن تتم عملية اختراق الأقنعة والحجب للوصول إلى جوهر الحياة، إذا كان ثِمة من يهمس لنا وإذا كان ثمة شخص موثوق وذو روح صُلبة قد نقش لنا الرسالة فوق صحون الطعام:

في نابولي يشهد توماس مان شجاراً دموياً في الموقف العام للمدينة يدور بين مجموعة من المحتالين، أو يقوم في حي سيئ السمعة بتتبّع خطوات إحدى الشابات الصغيرات السنّ، ويقف عاجزاً وقد استشاط غضباً عندما تسخر منه، أو عندما يقع ضحيّة لمحاولة اغتصاب، لكنّه ثأر لنفسه، عندما يُربّت

على كلب القواد[1] عندها سيعلو صوت المشاهدين جميعاً بالضجيج. لكنْ المشاهدين سيكونون مختلفين في كل حالة، لكنّ جزءاً منهم سيحضر في المشاهد كلها. وختاماً فإنّ ثمة أمراً يختلف عما يريده «فاوست»، فثمة ملاحظات حرّة وخيال.

ولكنْ أليس من المحتمل أن يكون كل شيء بمثابة خيال محض؟ قد تكون هذه الفرضيّة في الجدول الآخر الخاص بالفرضيّة، وهي فرضية تمثّل ذاتها، حتى لو تمّ ذلك بالقوّة، ويمكن لهذه الفرضية أن تُعبّر عن ذاتها على النحو التالي. نحن لا نحتاج إلى فرضيات إضافية فما نحتاج إليه هو الجمع بين الموقف والفئة والخيال. وفي ضوء هذا الثالوث يمكن لنا أن نقوم بحل اللغز. فقد كان وجه الجريمة المقّدس أو غير المقّدس محبوباً لدى الكثيرين من مؤلفي تلك الحقبة! حيث كان سليلو الطبقة البرجوازية، على وجه التحديد، يفضلّون أن يروا أنفسهم محفوفين بالجن كما هو الحال في الحقب التي تشهد منعطفات القرن والمعالم الخاصة بالزمن الذي يمكن للمرء فيه أن يكون ما يريد، وكان المرء يقف وحيداً مع النساء اللواتي

---

(1) ثمة رواية تنسب إلى الجيل التالي عن حادثة مشابهة، ففي ضوء ما يروي هاربرشت أن ميشائيل مان أقدم على ذبح كلبه بعد أن انقضت الليلة التي تسبق عيد الميلاد، (انظر: Thomas Mann، ص. 104).

يجمعن بين الخصائص الطفولية والنضج العقلي والجسدي kinderfrauen وجرائم اللذة والانحلال الصامت، وهي الموضوعات التقليدية التي كانت أكثر انتشاراً بين أبناء جيل توماس مان. ولكن أين سينتهي المطاف بنا إذا كنا سنفترض أنّ وراء كلّ مؤلف يُحبّ إراقة الدماء ثمة تجربة شخصية؟

إنّ مؤلف «لولو» إذن سيكون مهدّداً بمذكرة جلب فورية تلقي القبض عليه وبالمقابل أليس هناك ذنب قوي يمكن أن يؤثّر بفاعلية في الخيال؟ فقد كان بروست يعتقد أنّه يتحمّل مسؤولية وفاة أمّه، وهي مشاعر كان لها دور فاعل في نشوء كتابه، حتى لو لم تعش السيدة بروست يوماً واحداً بطوله من غير ولدها العاق. فالخيال القويّ يمكن أن يكون مصدراً كافياً لعمل أدبي عريض وليس ثمة عمل في هذا المقام، يمكن أن يفوق «دكتور فاوستوس»، ففيه أسقط توماس مان خيالات القتل والثأر التي تعود إلى حقبة إيرنبيرغر على شخصية شفيردت فيغر. ألم يتمكن باول إيرنبيرغر من العيش سبعين عاماً بينما تم إطلاق النار على عازف الكمان؟ إنّ علينا أن نَحْقر من قوة الخيال الخاص بالمبدعين الذي يستطيع أن يحوّل البعوضة إلى فيل، وهو لا يستطيع أن يتخيّل الأشياء واقعية بل يمكن تقديم أشياء قاسية يمكن لها أن تلقي بظلالها

على أعماله طيلة حياته.

كلّ هذا جميل ومعقول لكنّه غير مقنع تماماً. فما بدأه توماس مان في «توبياس مندرنيكل» واستمر قرابة ستّين عاماً، هو أمر لا علاقة له بالموقف Pose. كما أنّ توماس مان لم يفكّر وهو في روما بالموقف أو بالزمن الذي يمكن للمرء فيه أن يكون ما يريد، بل كان يفكّر كيف يمكن له أن يوصل تجاربه –لا أحلامه ولا خيالاته– إلى الناس. إنّ لقب بطله المذنب الأخير هو Credemi [بمعنى صدقوني]، هو لقب يمكن له أن يشكّل نقشاً يعلو أعماله بمجملها. يستخدم توماس مان الموضوع الأدبي عندما يناسبه ذلك لكنّه يكتب عن نفسه في الغالب، فقد وقّع قصة القتل الأولى بحرفي .T M، وظل يقود المصادر كلها باتجاه واحد، كما أنه استطاع أن يُرسي علامات سير ذاتية ملحوظة في أوقات كان من العار الخروج فيها على النمط الكتابي السائد. ولم يستحوذ عليه الموضوع إلى الحدّ الذي يغدو فيه يشكّل موقفاً أسلوبياً، بل كان يتخفى بين الفينة والأخرى، فالموقف لا يتمظهر على نحو هامشيّ لا يكاد يرى؟

ولكن هل يمكن أن يتمّ الاعتراف بالعمل من خلال أخيلة متعدّدة؟ لقد أصر توماس مان على أنه لم يخترع شيئاً ثم نضع

أيدينا على قلوبنا ونتساءل: هل من المعقول أن يجعله الخيال شخصاً حالماً على نحو يجعله بقية عمره يتأرجح هنا وهناك؟ إنّ من غير المعقول أن لا تظهر أسرار حياته إلا من خلال المتُخيّل. كما أنّ من غير المعقول كذلك أن يجعل توماس مان من الانتحار هدفاً لمثل هذا الخيال في يومياته. فهو يقول: «إنّ كل أنواع الواقع تحمل في طياتها شخصية قاتلة» (XI، 121) وبالمقابل: فإنّ الأسرار القاتلة لها واقعيتها. إنّ الذنب العميق والثقيل وأفكار العنف والاعتراف لا يمكن تنحيتها كما أن العنف والدافعية للاعتراف يمكنها، طالما بقيت أعمالاً ذات صفة متعالية، أن تنتج خيالاً شريراً وإلا فأين يمكن لمثل هذا الخيال أن يتبلور إذا لم يتجمع في صلب دائرة التجربة؟

ولكن ما هو هذا الجوهر على وجه التحديد؟ وهل هو «شيء واقعي ذو طبيعة دموية» كما وصفه جوني بيشوب. إننا لا نعرف ذلك (VIII، 443) إن الحقيقة توجد في اليوميات المبكرة ودفنت مع رمادها، لهذا فإن علينا أن نكتفي بالقول بأنّ جزءاً مجهولاً كبيراً ما يزال في يوميات توماس مان، وهو ظِلٌّ سبّبه سراب حقيقيٌّ وبقعةٌ سوداء فوق صورة أشعة.

ولكن ما الذي يمكن أن يحدث من غير هذا المجهول؟ «إن على المرء أن يجعله أمراً ضرورياً أكثر من الآخرين، عندئذ

يستطيع المرء أن يصنع اسماً لنفسه بين الإنسانية» (VII، 246).

إن الذنب هو الذي يمنح الحافز الضروري لأعمال توماس مان لكنه لا يشكّل المصدر الكافي لها. وبدون الذنب لم يكن توماس مان ليصبح عالم النفس العظيم في الأدب العالمي وهو شرف أضفاه عليه قراؤه. ويمكن لنا أن نمضي قدماً دون أن نخشى الوقوع في تناقض ظاهري، كما أنه لم يكن من الممكن أن يصبح واحداً من كبار الكتاب الساخرين. فالإحساس بالذنب يمنح السخرية والتأمل الروحي عمقاً لا يمكن له أن يتوافر عند من يتّصفون بالبراءة. فمن غير هذا الأساس كان فنه سيبقى سطحياً وهذه هي الحقيقة الداخلية للتعاقد مع الشيطان.

لقد كتب توماس مان في «الموت في البندقية»، «إنّه لأمر حَسَنٌ بكل تأكيد أن يعرف العالم الأعمال الرائعة ولكنّه لا يعرف أصولها»، فهذا أمر بوسعه أن يُبْلبل أفهام القراء ويصدمهم كما أنه يسهم في تلاشي قيمة التميّز الإبداعي. (VIII، 493) لكنّ المخرجات في هذا الحال، قد تبدو مختلفة، فأعمال توماس مان تشكّل النقيض في هذا السياق، صحيح أنّ هذه الأعمال لم تغيّر فيه شيئاً على الإطلاق، وبقي على امتداد حياته كما هو لكنّ نقطة الإضاءة اختلفت، وما كان

غير مرئي صار محط الأنظار. لقد جرت الدماء في القناع الحي الخاص بتوماس مان الذي كان جاداً عندما طلب بكلمات معشوقه الإفلاطوني أنّ على العالم أن يعرفه جيداً كي يغفر له.

نبذة عن المؤلف:

ناقد وباحث ألماني ولد عام 1960، درس الأدب الألماني وعلم النفس. حصل على درجة الدكتوراه عام 1995 عن أطروحته حول توماس مان «الأشباح والفن»، وقد نالت حين نشرها جائزة ميرك للنقد الأدبي التي تمنحها الأكاديمية الألمانية للغة والشعر.

نبذة عن المترجم:

حصل على الدكتوراه من ألمانيا عام 1986. يعمل أستاذاً للدراسات المقارنة في جامعة اليرموك. وقد عمل في جامعات أردنية وعربية.

من أعماله المؤلّفة: «باريس في الأدب العربي الحديث»، و«الانتحار في الأدب العربي»، و«دوائر المقارنة» و«السيرة والمتخيل».

ومن ترجماته عن «الألمانية» إلى «العربية»: «ما بعد اليوتوبيات»، و«يوميات كافكا»، و«أوروبا والشرق» و«آدم وإيفلين»، إضافة إلى ترجمته أعمالا كثيرة للناشئة والأطفال.

الحجرة الزرقاء الدامية

توماس مان وعقدة الذنب

وجد توماس مان نفسه في المنفى على غير أُهبة، فقد خلَف الرجل يومياته عام 1933 في مدينة ميونيخ وظلَّ طيلة أسابيع يخشى من وقوعها بين أيدي النازيين، وكان يعيش، في تلك الآونة، أزمة دفعته إلى القنوط، فما الذي كان توماس مان يخشاه يا ترى؟ وهل كان الشعور بالذنب هو الذي صبغ حياته؟

وهل كانت صفحات اليوميات التي قام توماس مان بإحراقها لوناً من «التسوية» كما أشارت ابنته إيريكا؟ ذلك محتمل فليس ثمة حياة من غير «حجرة دامية».

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة
أطفال و ناشئة





